BIBLIOTECA DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ

TUDOR VIANU

ESTETICA

EDIŢIA A DOUA



FUNDAŢIA PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ
„REGELE CAROL II"

S'AU TRAS DIN ACEASTĂ CARTE, PE HÂRTIE VIDALON VĂRGATĂ, DOUĂZECI ŞI ŞASE DE EXEMPLARE NEPUSE ÎN COMERŢ, NUMEROTATE DELA 1 LA 26.

TUDOR VIANU

ESTETICA

EDIŢIA A DOUA REVĂZUTĂ



BUCUREŞTI
FUNDAŢIA PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ „REGELE CAROL II"
39, Bulevardul Lascar Catargi, 39
1939

PREFAŢĂ LA EDIŢIA A II-A

După cinci ani dela publicarea primului volum al « Esteticei » şi după trei ani dela apariţia celui de al doilea, o nouă ediţie a acestei scrieri a devenit necesară. O tipărim astăzi fără adaosuri, cu singurele revizuiri impuse de o nouă lectură. « Estetica » se înfăţişează astfel publicului în forma care a constituit caracterul ei din primul moment: o expunere sistematică a problemelor esteticei, crescută din nevoile unui curs universitar şi întemeiată pe o anumită înţelegere a artei. Desigur, cele două nevoi care se satisfăceau în construcţia edificiului, nevoia de a informa şi aceea de a promova o concepţie despre artă, n'au fost deopotrivă de subliniate, nici de acei cari au binevoit să se ocupe în scris de această lucrare şi poate nici de autorul ei. Mă simt deci dator cu unele lămuriri, al căror prilej sunt bucuros a-l afla în noua ediţie care vede astăzi lumina zilei.

Desigur, « Estetica » nu se va da niciodată înapoi să recunoască ceeace este ea în primul rând: întâia încercare a literaturii româneşti de a prezenta un tratat în care oricare din întrebările mai însemnate ale ştiinţei noastre îşi găseşte locul ei într'o unitate organică, hrănită din substanţa cercetării mai vechi şi mai noui. Intr'un domeniu în care este cunoscut locul pe care-l deţine improvizaţia grăbită şi arbitrară, am crezut că nu trebue să mă abat dela ceeace

alcătueşte norma de procedare a oricăreia dintre ştiinţele naturii şi ale spiritului, adică reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigaţia anterioară şi folosirea tuturor câştigurilor valide ale acesteia. « Estetica » a putut fi astfel folosită drept o lucrare informativă, ca una în care istoricul problemelor şi referinţele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii.

Hotărîndu-mă a publica o lucrare ştiinţifică şi nu un manifest, m'am ferit a mă opri la acele formule sumare, în care atâţi dintre cititorii de estetică socotesc a putea afla taina esenţială a fenomenului artistic. Cei cari se mulţumesc cu afirmaţia că arta este eliberare sau că ea este intuiţie, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiţie, toţi preparatorii de leacuri expeditive şi toţi militanţii formulelor cu răsunet magic îşi ascund complexitatea fenomenelor şi întinderea câmpului pe care trebue să-l domine. In locul unor sentinţe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor şi recunoaşterea complexităţii lor, în care m'am aplicat a croi drumuri şi a construi etape. Imi dau bine seama că în câmpul discuţiilor asupra artei se vor încrucişa totdeauna două temperamente, dintre care unul urmăreşte să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască. Dacă cel dintâiu va găsi că lucrarea de faţă înaintează prea încet în stufişul unor fapte pe care nu doreşte nici decum să le simplifice, am nădejdea că cetitorii aparţinând celeilalte categorii vor aprecia intenţia riguroasă care ne-a călăuzit tot timpul.

Lucrare de informaţie, de integrare şi de analiză, « Estetica » se desvoltă din fundamentul unei înţelegeri a artei care leagă între ele părţile şi conferă expresia întregului. Fără a putea intra în amănuntele unei concepţii, expuse în paginele care urmează cu mai mult răgaz, vom spune că ideea de artă înfăţişată aci se înlănţueşte cu o filosofie a muncii. Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s'a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforţarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat şi armonios. Arta este astfel ţinta oricărei munci, atinsă parţial şi, din când în când, de orice lucrător destoinic, dar cu plinătate neîmpărţită abia de marii artişti. Incercând să adâncim fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conştienţi şi raţionali în creaţia artistică, după cum am crezut că pot înţelege mai bine rolul care revine artei în civilizaţia modernă a muncii.

Incercarea de prelucrare analitică a cuprinsului artei, ne-a adus în faţa constatării că nu tot acest cuprins este estetic. In formele plăsmuirii estetice, arta introduce valori interesând toate domeniile culturii. Taina influenţei ei stă desigur în această împrejurare, care explică în acelaş timp ceeace s'ar putea numi paradoxul artei : faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăşi, sfidează această mobilitate şi se ridică deasupra ei. Estetica se despică astfel pentru noi într'o filosofie a artei şi o fenomenologie a structurii ei, analizate deopotrivă aci. Psihologia creaţiei şi a receptării artistice întregesc analizele amintite, urmărind direcţiile principiale stabilite din primul moment.

Credincios preceptului Kantian după care intuiţia fără concept este oarbă, dar conceptul fără intuiţie este gol, am căutat să sprijin fiecare din afirmaţiile teoretice ale lucrării de faţă cu intuiţii împrumutate mărturiilor artiştilor şi câmpului larg al artelor. Dar în timp ce redactam capitolele care socoteam că pot profita din mobilizarea acestui material, aveam impresia că ceva îmi scapă şi că cercetarea mea ar

trebui să se completeze prin expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte. Este ceeace cred că voi întreprinde în anii următori, pentru cazul poeziei.

In pragul unor teme noui, nu pot să nu evoc primul deceniu al activității mele la Facultatea de Filosofie și Litere din București și pe ascultătorii mei de atunci, cari prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai târziu acestui volum, întăreau în mine dorința de a le desvolta și desăvârși. Fie ca aceste pagini să regăsească pe ascultătorii cursurilor de estetică în anii 1924—1934, cărora îmi place să le adresez aci gândurile prietenești ale bunei amintiri.

TUDOR VIANU

Februarie, 1939.

PARTEA I

PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICEI

1. FRUMOSUL NATURAL ŞI FRUMOSUL ARTISTIC

Definiţia esteticei va rezulta pentru cetitorul acestor pagini, cu mai multă lumină şi într'un chip mai desăvârşit, abia la sfârşitul lor. Progresul treptat al cercetării pe care ne-o propunem va aduce odată cu răspunsul feluritelor probleme şi o delimitare mai strictă a domeniului căruia ele îi aparţin. Dar, deşi urmărind a cunoaşte graniţele domeniului estetic, trebue să-l parcurgem în întregime, pentru a orienta cercetarea este nevoie să încercăm de pe acum o precizare a obiectului lui. Vom spune deci din capul locului că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este ştiinţa *frumosului artistic*. Această precizare este cu atât mai importantă, cu cât aproape dealungul întregii desvoltări a doctrinelor de estetică, obiectul ştiinţei noastre era întrevăzut deopotrivă în *frumosul artistic*, cât şi în *frumosul natural*. Cel din urmă nu părea a fi decât modelul mai frust şi mai imperfect al celui dintâi; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvârşită şi mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înţelegea să-şi menţină speculaţia sa în domeniul exclusiv al artei, nu putea să se împiedice de a recunoaşte anticipaţia ei în frumuseţea naturii. « Obiectul ştiinţei despre care tratăm, scrie el [1], este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă

[1] Vd. notele la sfârşitul volumului.

un loc decât ca primă formă a frumosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecţiunile realităţii ».

Numeroase sunt însă motivele care ne fac a socoti că între frumuseţea artei şi a naturii există completă eterogenie. Mai întâi, frumosul natural pare a fi un element dat, pe când frumosul artistic este un produs, o operă. Fără îndoială că şi frumuseţea naturii presupune o conştiinţă umană care s'o valorifice, în lipsa căreia ea n'ar mai fi frumuseţe, ci un oarecare obiect indiferent. Valorificarea se face însă în cazul frumosului natural asupra unor obiecte neatârnate de om, pe când în cazul artei nu numai asupra unor lucruri dependente de el în sensul că le-a produs, dar şi în acela mai special că le-a produs tocmai în vederea acestei valorificări. Diferenţa între aceste două categorii de obiecte este atât de radicală, încât e cu neputinţă ca o procedare metodică să le atribue aceleiaşi cercetări. Niciuna dintre ştiinţele spiritului, istoria sau dreptul, logica sau morala, nu se ocupă de date naturale, chiar dacă ele ar fi capabile să fie valorificate, ci numai de produse ale activităţii omeneşti, cum sunt instituţiile şi legile, ştiinţa şi moravurile. Considerată ca o ştiinţă a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă. Esteticianul rămâne incompetent când i se cere, după cum se întâmplă uneori, să precizeze care sunt normele unui exemplar al frumosului natural, cum este de pildă tipul cel mai frumos al speţei omeneşti. Când problema se pune, biologistul are poate mai numeroase posibilităţi să răspundă. Propria lui competenţă se restrânge însă aci. In problemele esteticei, specialitatea sa rămâne inoperantă, întocmai ca a zoologului care studiind modul de vieaţă al cârtiţelor şi castorilor nu poate aduce vreo lumină valabilă şi cât priveşte sfera proprie de întrebări ale arhitecturii.

Deosebirea dintre frumosul natural şi artistic apare deopotrivă de limpede când considerăm felul variat în care ele sunt evaluate. Cine priveşte un colţ frumos al naturii leagă ideea unei valori de simpla lui aparenţă. Nu tot astfel acela care contemplă o creaţie de artă. Aci valoarea este asociată nu numai cu ceea ce apare, dar şi cu cauza care a produs aparenţa. Preţuirea artei este în acelaş timp şi a artistului căruia i se datoreşte. Incântarea pe care o resimţim în faţa unei opere artistice se întregeşte cu admiraţia pentru facultăţile artistului şi uneori cu iubire pentru sufletul lui. Când vom studia mai târziu componentele sentimentului estetic, vom vedea mai de aproape câte din ele se adresează nu operei, ci creatorului. Cele spuse deocamdată sunt suficiente pentru a marca mai bine diferenţa dintre cele două specii ale frumosului.

In sfârşit, frumosul natural e infinit, pe când frumosul artistic este limitat. Intreaga natură este frumoasă [2]. Orice fragment al ei participă la frumuseţe. Un colţ încântător de natură nu se mărgineşte prin zone indiferente. Dincolo de ceea ce ne-a vrăjit o clipă, se deschid aspecte capabile să întreţină mai departe interesul pentru frumos. Frumuseţea naturii în întregimea ei era pentru mistica unui Plotin sau Sft. Augustin dovada felului în care spiritul divin o pătrunde. Nu la fel stau lucrurile în ce priveşte arta. O operă de artă este un popas de frumuseţe într'o lume urîtă sau indiferentă. Prin artă se introduce într'un punct al lumii o valoare care lipseşte restului ei. Cine se apropie de o operă artistică are conştiinţa limpede că pătrunde într'o lume deosebită de aceea a percepţiei comune şi a vieţii practice. Caracterul etero-cosmic al oricărei creaţii de artă este absolut evident [3]. Funcţiunea pe care arta o îndeplineşte rezultă de altfel din această însuşire a ei, prin care sufletul omenesc se întregeşte, exercitându-se într'un fel de

activitate pe care restul lumii n'are prilejul s'o determine. Pentru a izbuti această izolare din lume, artistul organizează şi unifică un anumit material, îi dă un cadru şi prin urmare o limită. Dar şi asupra acestor însuşiri ale operelor de artă vom avea ocazia să revenim. Pentru moment este interesant să reţinem numai această nouă deosebire între frumosul natural şi artistic, care obligă estetica să-şi asume studiul unuia singur dintre aceste obiecte atât de felurite.

Dacă acum analizăm felul interesului pe care îl deşteaptă în noi natura frumoasă, observăm că el se alimentează de obiceiu din izvoare extra-estetice. Mai întâi din facultatea ei de a modifica într'un chip fericit sentimentul vitalităţii noastre. « Bucuria pe care ne-o pricinueşte trecerea dela întuneric la lumină, scrie odată Guyau, strălucirea cerului albastru, vivacitatea însăşi a colorii, marchează în acelaşi timp cu o sărbătoare a ochilor, o bună-stare totală a organismului. Planta care se veştejeşte în obscuritate şi se îndreaptă către lumină, ca şi cum ar vedea, deşi n'are simţul vederii, încearcă poate ceva analog trecând dela umbră la soare. Plăcerea estetică nu se reduce în cazul acesta la jocul unui organ particular. Poezia luminii provine din însăşi necesitatea ei pentru vieaţă şi din arzătoarea stimulaţie pe care o exercită asupra întregului organism. Plăcerea pe care ne-o pricinueşte răsăritul soarelui, este mai mult decât o satisfacţie a ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu fiinţa noastră întreagă » [4]. Este de netăgăduit că dacă natura ne apare de atâtea ori frumoasă, împrejurarea nu se datoreşte unor motive estetice, ci puterii ei de a ne întări şi înviora, virtuţii ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre.

In cazul special al frumuseţii naturale a omului, răsunetul ei în cenestezie are totdeauna un accent deosebit. Putem găsi frumos pe un om, mai întâi din pricina vitalităţii lui, care stimulează pe a noastră. Incântarea pe care prezenţa unui astfel de exemplar ne-o inspiră conţine în sine ceva din încrederea şi siguranţa pe care o trezeşte în noi societatea cu orice fiinţă robustă şi optimistă. Când un bărbat găseşte frumoasă o femeie şi o femeie pe un bărbat, în interesul care susţine o astfel de evaluaţie se amestecă fără îndoială şi o reprezentare sexuală [5]. « Frumuseţea este făgăduinţa unei fericiri », scria odată Stendhal, generalizând asupra cercului restrâns al acestor experienţe. Fără a merge până la problematica metafizică schopenhauriană a instinctului, se pare totuşi că oricine percepe în frumuseţea celuilalt sex acordul posibil a două sensualităţi, fericirea prin asociaţie sexuală. In sfârşit, cineva ne poate părea frumos şi din pricina valorilor intelectuale sau morale indicate de fizionomia lui. Găsim frumos pe gânditorul a cărui frunte vastă, a cărui expresie liniştită şi concentrată manifestă procesul înalt şi intens al cugetării; de asemeni pe bărbatul sau femeia din ale căror trăsături ne vorbesc bunăvoinţa faţă de oameni, blândeţea şi gingăşia. Niciodată în aceste împrejurări nu atribuim omului frumuseţea din pricina unor calităţi estetice.

Tot astfel dacă luăm în considerare frumuseţea peisajului, observăm că această apreciere este determinată în noi de motive care nu au în ele nimic estetic. Natura ca peisaj ne apare frumoasă mai întâi ca un loc al păcii neturburate, în care parcă ne eliberăm din constrângerile şi ostenelile civilizaţiei. Jean-Jacques Rousseau a indicat bine acest motiv, evocând clipele de fericire calmă trăite în timpul recluziunii sale voluntare în insula Saint-Pierre: « Smulgându-mă dintr'o lungă şi dulce reverie şi văzându-mă înconjurat de verdeaţă, de flori şi de păsări, lăsând privirile să-mi rătăcească departe pe romanticele maluri care mărginesc vasta întindere de apă clară şi cristalină, asimilam

aceste obiecte demne de a fi iubite cu închipuirile mele. Apropiindu-mă astfel treptat de mine însumi şi de ce mă străjuia, nu mai puteam distinge între realitate şi închipuire, atât de mult totul contribuia să facă fermecătoare existenţa reculeasă şi solitară pe care o duceam în aceste locuri frumoase »[6]. Pacea naturii, un element capital în frumuseţea ei, este aşa dar în realitate aceea pe care sufletul omenesc o câştigă asupra neliniştitei vieţi a societăţii. Dar farmecul pe care îl degustăm în astfel de clipe şi care ne îndeamnă să declarăm natura frumoasă, nu cuprinde în sine nimic estetic.

Alteori natura ne pare frumoasă tocmai din pricina exuberanţei ei. Când privim panorama unui vast peisaj şi luăm cunoştinţă de mulţmea neistovită a formelor pe care natura le scoate din sânul ei, simţim ca un izbitor contrast fărâma de vitalitate pe care o cuprindem în noi. Dar această slabă scăpărare a vitalităţii noastre se aprinde mai tare în faţa spectacolului exuberanţei naturii, până la punctul în care propria individualitate mărginită pare a îmbrăţişa vieaţa întregii naturi. « Sgomotele satului urcă până la fereastra mea deschisă, notează odată Amiel în jurnalul lui intim, lătrături îndepărtate, glasuri de femei la fântână, cântece de păsări în livezile din vale; covorul verde al câmpiei se brăzdează cu umbrele trecătoare pe care le plimbă norii. Intreg peisajul este străbătut de un fel de dulceaţă plină de nuanţe şi de o graţie caldă şi iată că încep a încerca nu ştiu ce bună-stare, bucuria contemplaţiei, aceea în care sufletul nostru, ieşind din limitele lui, devine sufletul unei regiuni, al unui peisaj »[7]. Sentimentul panteist al naturii a devenit varietatea lui cea mai frecventă de când romanticii l-au cântat mai întâi. Dar contopirea mistică cu vieaţa totului este o reacţiune religioasă a conştiinţei şi nu una estetică.

Există apoi şi o altă atitudine religioasă în faţa naturii, care ne determină s'o proclamăm frumoasă. Natura este resimţită în cazul acesta ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinităţii, ca reflexul splendorii divine. « Am observat totdeauna, povesteşte Chateaubriand, că în timp ce priveşti marile scene ale naturii, Fiinţa necunoscută se manifestă în inima omului. Intr'o seară adânc liniştită, ne găseam în frumoasele mări care scaldă ţărmurile Virginiei. Toate pânzele erau strânse şi mă aflam pe punte când auzii clopotul care chema echipajul la rugăciune: mă grăbii să mă duc şi eu pentru a-mi uni rugăciunea cu a tovarăşilor de călătorie. Ofiţerii se găseau la pupă împreună cu călătorii; preotul, ţinând o carte în mână, stătea în faţa lor; marinarii erau răspândiţi pe bord: cu toţii eram în picioare, privind spre prora corăbiei, îndreptată către Apus. Globul soarelui, gata să se cufunde în unde, apărea printre frânghiile navei în mijlocul unor spaţii nelimitate. S'ar fi spus că astrul răspânditor de raze îşi schimbă în fiecare clipă orizontul, odată cu legănările pupei. Câţiva nori erau aruncaţi fără ordine la răsărit, unde luna se ridica încet. Restul cerului era curat; numai la Nord, întocmind un triunghiu cu soarele şi luna, o trombă, strălucind cu toate colorile prismei, se ridica din mare ca un stâlp de cristal sprijinind bolta cerului. Ar fi fost demn de plâns acela care în faţa unui astfel de spectacol n'ar fi recunoscut frumuseţea Divinităţii »[8]. Mărturia este cum nu se poate mai limpede. Frumuseţea unui peisaj, ca acela descris de Chateaubriand, provine fără îndoială din reprezentarea religioasă cu care el se asociază.

Când către sfârşitul veacului al XVIII-lea, sensibilitatea europeană s'a îmbogăţit cu aşa numitul « sentiment al naturii », sporind regiunile frumuseţii în lume, deşi nu ale frumuseţii propriu zis estetice, lucrul s'a petrecut sub pre-

siunea unui « complex de inferioritate », al unei conștiințe deficitare, care de atunci n'a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărțit de natură prin artificialitatea civilizației și prin complexitatea în creștere a unei vieți care îi pune probleme din ce în ce mai ostenitoare, omul modern a resimțit situația nu numai ca un neajuns, dar ca o vină. Aspirația lui ispășitoare s'a îndreptat atunci către natura naivă, dinaintea oricărei munci a culturii, pe care o înzestra cu o valoare morală, în care trebue să recunoaștem și temeiul încântării cu care ea a fost de atâtea ori considerată. Intr'un tratat celebru, Schiller a denumit *sentimental* acest interes pentru natură în operele poeților moderni [9]. Numeroase pot fi valorile morale recunoscute naturii. Iată în această privință o frumoasă pagină din Barrès, în care adânca înrădăcinare a unui copac, vigoarea și unitatea lui sunt resimțite cu o nostalgie determinată de sigur de fărâmițarea, fragilitatea și desrădăcinarea care compun destinul unui om modern! « Cât de mult iubesc acest copac! Privește țesătura deasă a trunchiului său, nodurile sale puternice. Nu ostenesc să-l admir și să-l înțeleg... Ii simți oare biografia? Eu o disting deopotrivă în viguroasa lui totalitate și în fiecare din amănuntele care decurg din ea. Acest copac este imaginea expresivă a unei frumoase existențe. El nu cunoaște nemișcarea. Tânăra lui forță creatoare i-a hotărît dela început destinul și nu contenește nicio zi să-l însuflețească. Dar este oare aceasta propria lui forță? De sigur că nu, ea este eterna unitate, vecinica enigmă care se manifestă în orice formă. Sub pământ, în dulce umiditate, în întunericul nopții subterane, sământa a devenit demnă de lumină. Și lumina a îngăduit atunci ca gingașa mlădiță să se desvolte și să se întărească treptat. N'a fost nevoie ca un învățător din afară să intervină. Platanul își etaja membrele cu voioșie, își proiecta ramurile, își așeza frunzele din an în an mai desăvârșit. Privește ce curată este sănătatea lui! » [10]. O reprezentare morală, conștiința forței sigure și calme care lucrează în orice creatură naturală, vine aci să determine prețuirea naturii, care poate fi declarată frumoasă și pentru acest motiv.

Am putea de sigur să înmulțim exemplele noastre, dar ceea ce ar rezulta până la urmă ar rămâne același lucru: Natura este în deobște resimțită frumoasă din motive care n'au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni și întări organic, din pricina liniștii pe care o opune sbuciumului societății și civilizației, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească sau din aceea a valorilor morale pe care suntem înclinați să i le atribuim. Dacă totuși, uneori, frumusețea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decât prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar răsfrângerea naturii ca opera Divinității, orientând sentimentul nostru nu numai către înfățișările ei, dar și către creatorul lor, conține în sine ceva estetic. Alteori natura amintește arta, pentrucă o privim cu ochi formați în școala picturii și capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas nerelevate [11]. S'a observat astfel cu multă dreptate că dacă veacul al XVIII-lea a cunoscut în literatura și filosofia lui un interes atât de viu pentru natură, pentru formele ei sublime sau idilice, lucrul a rezultat de sigur din pricina faptului că, încă cu o sută de ani mai înainte, pictura flamandă și olandeză făcuse din astfel de peisaje subiectele pânzelor ei. S'ar putea urmări de altfel evoluția preferinței pentru un tip sau altul de peisaj în acord cu modelele plastice contemporane. Oare oamenii veacului al XVII-lea nu descopereau că natura este frumoasă atunci când ea amintea picturile lui Poussin? In tot cazul despre felul cum impresionismul a putut influența

viziunea modernă a naturii, avem un spiritual document în vorba lui Oscar Wilde, care observă într'o zi cu prefăcută ingenuitate: « Am observat că dela un timp natura a început să semene cu pânzele d-lui Whistler ». Artiştii, în primul rând, sunt conştienţi de a fi în chipul lor de a răsfrânge natura, dependenţi de particularităţile propriului lor ochi artistic. « Proiectăm necontenit, spunea odată scriitorul francez André Chaumeix, spiritul nostru asupra lumii necunoscute a lucrurilor şi fiinţelor ce ne înconjoară; suntem de fapt poeţii universului. Legenda povesteşte că pictorul Corot, pe când era bătrân şi se plimba la ţară cu un prieten, fiind întrebat ce crede despre spectacolul măreţ care li se întindea în faţa ochilor, găsi acest răspuns: « Nu mă întreba nimic despre natură. Pretutindeni văd numai pânze de Corot »[12]. Uneori frumuseţea naturii trezeşte o reminescenţă aritstică precisă, aşa de pildă lui Barrès călătorind pe lacul Maggiore: « Pe lacul Maggiore, scrie el, cerul pare mai înalt şi orizontul mai puţin închis decât pe Como. Munţii sunt atât de frumoşi, prin curbele lor nesfârşit de svelte şi mândre şi prin uşurinţa lor de frumuseţi născânde, încât nu le pot găsi o analogie decât în tânărul corp al femeilor din pânzele lui Correggio sau în sentimentele de curăţenie virilă ale adolescenţilor din dialogurile lui Platon »[13]. Este probabil că dacă natura poate inspira un sentiment estetic, în care să nu se amestece niciunul din interesele deosebite pe care le-am amintit mai sus şi care intră în compunerea aşa numitului « sentiment al naturii », lucrul se datoreşte asimilării ei mai mult sau mai puţin conştiente cu arta. Un motiv mai mult pentru care estetica trebue să se limiteze la studiul frumuseţii artistice.

2. PROBLEMELE ESTETICEI

Precizând că obiectul esteticei este frumosul artistic am întrebuinţat un termen general care ascunde o multiplicitate de probleme, despre natura cărora trebue acum să ne lămurim. Frumosul artistic este în primul rând una din valorile culturii omeneşti, alături de valoarea economică şi teoretică, politică, morală şi religioasă. Printre cele dintâi preocupări ale unui sistem de estetică stă şi definiţia valorii estetice, în sine însăşi şi în raport cu celelalte valori cu care se întruneşte în unitatea culturii. Aceasta va fi şi chestiunea în faţa căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul şi metoda ştiinţei noastre.

Dar valoarea estetică se întrupează într'un anumit bun tangibil, care este opera de artă şi care poate fi descris în însuşirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sunt momentele care o realizează, este a doua întrebare pe care va trebui s'o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activităţi creatoare şi produce la rândul ei o serie de reacţii subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creaţia artistică şi sentimentele puse în mişcare de artă sunt aşadar alte două probleme esenţiale într'o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de faţă. Din împătritul trunchiu al acestor pro-

bleme se va ramifica multiplicitatea considerațiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticei.

Diferențierea dintre opera de artă, creația și sentimentele artistice n'a fost însă totdeauna primită de simțul comun și de teoriile esteticienilor. Opera de artă nu este oare în adevăr oglinda sufletului artistului? Nu se cristalizează oare în ea procesele sufletești care s'au desvoltat în artist în timpul creației? N'auzim de atâtea ori cerându-se artistului *sinceritate*, adică acea însușire care să facă opera transparentă și revelatoare pentru stările sufletești care au precedat-o și pe care ea are menirea să le exprime? Din toate aceste motive, deosebirea dintre problema artei și a creației pare simțului comun destul de precară. Chiar un estetician cum este B. Croce socotește că nimic nu se lămurește în conștiința artistului care să nu treacă în opera sa. In terminologia proprie sistemului său, constatarea aceasta devine formula identității dintre *intuiție și expresie*.

De asemeni, dacă opera de artă e oglinda creatorului, ea se oglindește la rândul ei în sufletul aceluia care o contemplă. Fără îndoială că această nouă răsfrângere se poate uneori turbura. Dar este suficient de a îndepărta cauzele turburării, pentru ca modelul artistic să trăiască o a doua existență desăvârșită în conștiința aceluia care s'a apropiat de ea. In această privință poate fi amintită o părere românească. Astfel, pentru d-l M. Dragomirescu, opera de artă închipuește un adevărat *prototip*, deopotrivă cu acelea despre care vorbea Platon și pe care inteligența critică îl poate restabili în integritatea sa, corectând felul lui particular de a se răsfrânge în felurite conștiințe individuale [1].

In sfârșit, nici diferențierea dintre contemplație și creație nu poate fi mai legitimă. A te bucura de o operă de artă nu înseamnă oare a participa la vieața spiritului superior care a produs-o? « Nu este numai iluzie în mândra bucurie

care se amestecă cu degustarea frumuseții, scrie odată Gabriel Séailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atâta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor se construește din aceleași idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale; simt că se depășesc și se contemplă fermecați sub aceste trăsături eroice? » [2]. Iar B. Croce, după ce a preconizat identitatea intuiției cu expresia crede că poate stabili și identitatea *geniului* cu *gustul*. « Pentru a judeca pe Dante, scrie el, trebue să ne ridicăm la înălțimea lui. Din punct de vedere empiric este limpede că noi nu suntem Dante și Dante nu este vreunul din noi; dar, în acest moment al contemplației și judecății, spiritul nostru este unul cu al lui, amândouă întocmind aceeași realitate. In această identitate stă posibilitatea ca micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari și să se ridice laolaltă cu ele, în universalitatea spiritului » [3].

Dacă însă artistul se oglindește în opera de artă și în sufletul contemplatorului său, dacă acesta poate răsfrânge fără nicio alterație opera, nu cumva atunci diferențierea acestor felurite momente constitue ceva cu totul inutil? Nu cumva atunci estetica poate să se ocupe de unul singur din aceste momente, selectând în acord cu un anumit punct de vedere pe acela care pare mai caracteristic? Răspunsul afirmativ al acestei întrebări a fost adeseori acceptat. Estetica idealistă a fost în cele mai multe din momentele ei, o estetică a operei de artă, o *filosofie a artei*. In sistemul lui Hegel, problema artistului și a contemplației nu joacă niciun rol. Când directiva studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, emoția artistică a devenit de fapt singurul obiect al cercetării. Artistul și structura operei de artă sunt pe deplin trecute cu vederea în opera estetică a

unui K. Groos. Mai târziu s'a crezut dimpotrivă că adevăratele ei lumini trebue să le aştepte estetica dela studiul artistului şi sub numele de *estetică productivă* s'a iniţiat un nou curent, printre ale cărui manifestări trebue trecut şi caracteristicul « Sistem de Estetică » al lui E. Meumann. Faţă de aceste orientări felurite, scrierea de faţă socoteşte că o expunere integrală şi ordonată a materiei estetice reclamă stricta diferenţiere dintre artist, operă şi contemplaţie, fiecare din acestea prezentând particularităţi care fac imposibilă identificarea lor.

Căci, mai întâi, este adevărat că opera oglindeşte pe artist şi conţine în sine creaţia? Cine crede aşa, uită fără îndoială că opera este un produs static, punctul final al unei evoluţii, pe când artistul este chiar câmpul acestei evoluţii, o realitate dinamică. Artistul nu indică o realitate statică, deopotrivă cu opera, ci o seamă de acte sufleteşti care constituesc creaţia. Dar după cum o verigă nu poate reconstitui lanţul şi nici o pauză mişcarea, este cu neputinţă a reface creaţia artistului din operă. Creaţia, în artist, cuprinde o seamă de elemente care rămân în afară de operă. Ea pune în joc o mulţime de acte sufleteşti a căror urmă nu se mai poate recunoaşte în opera terminată, după cum nici toate undele unui râu nu se pot ghici din forma ţărmurilor lui. Cine vrea să cunoască procesul care s'a desfăşurat în artist trebue să-l constitue într'un obiect separat al cercetării, apropiindu-se apoi de el cu metode speciale şi adecuate.

Am văzut că acei cari postulează identitatea artistului cu opera, o fac şi din pricina *sincerităţii* pe care ei o atribue tuturor creatorilor de seamă. Constatarea se împerechează aci cu o prescripţie, alcătuind unul din punctele cele mai problematice ale esteticei. Se susţine anume că artiştii sunt şi trebue să fie sinceri: o împrejurare care legitimează credinţa că sufletul artistului poate fi intuit din opera lui.

Dar cine reacţionează astfel îşi face despre creaţia artistului o idee cu totul unilaterală. Faptul şi norma sincerităţii presupun că artistul îşi orientează expresia lui numai în vederea transcrierii propriilor lui stări sufleteşti. Sinceritatea nu este altceva decât acordul expresiei ca fapt material cu reprezentările, sentimentele şi actele intelectuale care au precedat-o. Dar expresia nu ţinteşte numai să comunice pe artist, dar în acelaşi timp să-l comunice pentru restul oamenilor. Expresia are o dublă intenţionalitate. Expresia este în aceeaşi măsură *activă* şi *reflexivă*. Astfel întrucât artistul se exprimă pe sine, el se cuvine a fi sincer; întrucât el se exprimă pe sine pentru alţii, simpla sinceritate nu mai este suficientă. Cine doreşte să-şi facă gândul său înţeles şi sentimentul său comunicabil, trebue să-l traducă în sistemul de semne al tuturor oamenilor cărora l-i se adresează şi, prin urmare, să renunţe la o parte din caracterul strict personal al gândurilor şi sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală şi numai astfel transmisibilă. Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează; ele se desfac până la un punct din legătura care le uneşte cu individualitatea conştiinţei, devenind realităţi sociale, interumane.

Este evident că în această dialectică specială a expresiei, artistul trebue să dea dovadă de un tact ale cărui amănunte sunt greu de stabilit şi mai ales de prescris. Sunt artişti atât de stăpâniţi de preocuparea de a se exprima pe ei înşişi, încât nesocotesc cu desăvârşire preocuparea de a se exprima pentru alţii. Creaţiile acestora fac parte din categoria operelor obscure. Un exemplu în această privinţă este ciudata operă a englezului James Joyce, « Ulysse », în care poetul asumându-şi sarcina aproape imposibilă de a nota tot ce s'a putut desfăşura într'un timp de douăzeci şi

patru de ore, în conştiinţa eroului său, sub a cărui mască autorul se ascunde desigur pe sine, fără să elimine şi să aleagă nimic, fără să gradeze şi să ierarhizeze acest material şi, prin urmare, fără să-l toarne într'un tipar obiectiv şi comunicabil, n'a putut ajunge decât la o expunere de o densitate şi prolixitate în care orice pătrundere devine cu neputinţă. Sunt însă artişti cari cetesc mai limpede în ei şi înţeleg imposibilitatea de a comunica întregul tumult al gândurilor şi sentimentelor care îi stăpânesc, atâta vreme cât n'au găsit mijlocul obiectiv de a se împărtăşi. « Sunt locuri, scrie odată Flaubert în timp ce compunea un « mister » rămas neterminat, unde mă opresc subit. Am încercat un sentiment penibil de curând... găsindu-mă deodată în faţă cu infinitul, neştiind cum să exprim tot ce-mi răvăşea sufletul » [4]. Când însă, dimpotrivă, artistul este prea mult stăpânit de preocuparea de a se exprima pentru alţii şi prea puţin de aceea de a se exprima pe sine, o altă primejdie ameninţă opera sa, primejdia facilităţii şi a convenţionalităţii. O operă de artă desăvârşită nu apare decât atunci când artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalităţi, într'un fel care o face cât mai larg comunicabilă.

Dacă este însă aşa, devine limpede că opera nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar şi produsul unei dibăcii care ştie să câştige pentru sine atenţia şi înţelegerea oamenilor. Opera nu este un document exclusiv al sincerităţii artistului. Cine crede că poate intui pe artist în operă, ca printr'un mediu transparent, se înşeală. Opera nu numai manifestă, dar într'o anumită măsură îl şi ascunde pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar şi disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferenţierea lor metodică şi studiul lor separat.

In acelaşi fel trebue să respingem identificarea operei şi a contemplaţiei. Putem oare admite existenţa operei ca un prototip, la cunoştinţa căruia inteligenţa se poate ridica, depăşind răsfrângerea ei individuală? Este oare opera o entitate mistică? Este oare contemplaţia o simplă intuiţie intelectuală? Aceste ipoteze trebuesc îndepărtate dacă dorim să ne menţinem în cadrul unei estetice înţeleasă ca o ştiinţă în care nimic să nu fie primit mai înainte de a fi fost controlat în experienţă. Experienţa nu ne arată decât o seamă de procese intelectuale şi afective care încep să se desvolte din momentul în care o conştiinţă intră în atingere cu o operă. Opera rămâne într'acestea un punct fix, o întocmire imobilă în jurul căreia se mişcă necontenit valurile vieţii conştiente. Şi în împrejurarea aceasta trebue deci să distingem între o realitate statică şi una dinamică, cercetându-le în mod separat. Putem fără îndoială studia structura operei de artă, considerată prin ipoteză mai înainte de răsfrângerea ei în conştiinţă. Dar cele stabilite cu acest prilej nu permit vreo încheere cât priveşte seria de acte şi stări sufleteşti care se succed, alcătuind laolaltă procesul receptării operei.

Dacă totuşi s'a putut postula identitatea operei cu contemplaţia, lucrul se datoreşte noţiunii cu totul incomplete pe care ne-o facem despre contemplaţie. Cine admite acest postulat, înţelege contemplaţia ca pe o simplă stare momentană în care se revelă conştiinţei opera ca întreg. Vom avea mai târziu prilejul să aducem modificări esenţiale acestei noţiuni arătând câte alte sentimente se adaugă primei iluminări a operei în noi. Pentru noi, contemplaţia nu este numai rodul unei clipe, o revelaţie instantanee, ci şi un proces în desfăşurare. Ideea contemplaţiei momentane îşi are originea ei în estetica mistică. « Frumuseţea, spune Plotin, este o calitate

care devine sensibilă dela prima impresie »[5]. Dar şi aci trebue să îndepărtăm prenoţiunile din izvor mistic, pentru a nu reţine decât ceea ce se verifică în experienţă. Dar experienţa nu ne arată numai această suspendare a conştiinţei, această imobilizare a ei într'un moment revelator, ci şi acte şi stări care îi succed şi se întrepătrund necontenit. Fenomenele acestea se cuvin a fi studiate pe seama lor.

In sfârşit, tot atât de imposibilă ni se pare a fi identificarea creaţiei şi a contemplaţiei. Fără îndoială că în timp ce se desfăşoară procesul de receptare a operei, intenţia creatorului, concepţia propriei lui opere, se luminează treptat şi în conştiinţa contemplatorului. Dar pe lângă această împrejurare care apropie pe acesta din urmă de artist, câte alte deosebiri îi despart! Pe când procesul creaţiei este *analitic*, procesul contemplaţiei este *sintetic*. Anticipând asupra unor lucruri pe care urmează a le expune mai pe larg, putem spune depe acum că artistul porneşte dela viziunea mai mult sau mai puţin şovăitoare şi confuză a operei ca întreg. « Pot vedea întreaga bucată muzicală, spunea Mozart, cu o singură privire a ochiului meu spiritual, aşa cum aş vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N'aud atunci opera ca o succesiune, — aceasta va veni mai târziu, — ci o aud oarecum întreagă şi în acelaş timp »[6]. In această schemă generală artistul găseşte, graţie muncii sale de invenţie, o seamă de detalii particulare pe care caută să le adapteze întregului, aşa încât convergenţa acestora să realizeze viziunea întrezărită dela început. Dar artistul nu poate obţine această adaptare a detaliilor la întreg decât printr'o lucrare de analiză a viziunii sale iniţiale. In ce-l priveşte, contemplatorul ajunge şi el la o intuiţie de totalitate a operei, la o viziune integrală a ei, dar aceasta numai după ce a însumat treptat în conştiinţa lui feluritele

detalii din care opera este făcută. Desvoltarea procesului contemplaţiei are aşa dar un caracter sintetic. Astfel de deosebiri între creaţie şi contemplaţie, indicate deocamdată sumar, dovedesc eroarea acelora care le identifică şi fac necesară diferenţierea şi cercetarea lor deosebită.

3. IZVOARELE ŞI METODELE ESTETICEI

Cele patru probleme ale esteticei reclamă pentru a fi soluţionate utilizarea unui material propriu şi a unor metode adecuate. In ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-l analizăm şi din ce puncte de vedere îl vom considera sunt întrebări care trebuesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili graniţele între care se vor mişca observaţiile esteticei este cu toate acestea destul de recentă în estetică. Inainte de mijlocul veacului al XVIII-lea, estetica părea a nu cunoaşte decât un singur tip de artă, o singură regiune a desvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ. Care sunt normele frumuseţii clasice, canoanele artei greco-romane, alcătuia întrebarea capitală pe care şi-o punea gândirea estetică mai veche. Tot ce se opunea acestor norme se cuvenea a fi nu numai desaprobat, dar nesocotit. Stilul gotic de pildă este pentru un La Bruyère (*Les Caractères*, Oeuvres, I, 1867 pag. 113) un simplu produs al barbariei. Filosofia clasică a artei nu-i acordă niciun loc şi nicio atenţie, după cum trece cu vederea creaţia artistică a tuturor popoarelor aparţinând altor tipuri de inspiraţie şi altor cercuri de cultură.

Pe la mijlocul veacului al XVIII-lea se pot însă distinge semnele unei extinderi a materialului de reflecţie pe care îl manevra estetica mai veche. Contribuţia engleză a fost

în acest sens hotărîtoare. «Gustul engez, scrie W. Folkierski, un autor care a consacrat o erudită lucrare trecerii dintre clasicism şi romantism, a fost totdeauna mai puţin exclusiv decât cel francez: el admitea un material estetic mai larg, după cum se poate dovedi după însăşi popularitatea lui Shakespeare şi Milton»[1]. Un Gerard (*An Essay on Taste*, 1759) şi un Burke (*Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756) sunt printre cei dintâi să constate că plăcerea estetică poate fi trezită şi de obiecte care nu satisfac condiţiile frumuseţii clasice. Infăţişările sublime ale naturii şi artei compun cu frumuseţea de tip clasic o dualitate în faţa căreia estetica se va opri necontenit de aci înainte. Folosind exemplul englez al dramei shakespeariene încearcă Lessing să sgudue regalitatea clasicismului francez în teatru. Când totuşi prin poezia unui Gœthe, vechea suveranitate a clasicismului pare a fi restaurată, Schiller o pune din nou în discuţie, reclamând drepturile unei inspiraţii moderne autonome. « Poetul modern n'are oare dreptul, se întreabă odată Schiller, să se instaleze şi desăvârşească într'un domeniu propriu mai bine decât să se lase depăşit de vechii Greci într'unul străin, care prin lumea, limba şi cultura lui i se opune deapururi?»[2]. Din această nevoie de a legitima producţia modernă în faţa celei vechi apare tratatul lui Schiller despre poezia naivă şi sentimentală, cea dintâi lucrare consacrată comparaţiei sistematice dintre inspiraţia veche şi modernă şi prima încercare de tipologie estetică. Iniţiativa lui Schiller n'a rămas fără continuatori şi astfel Hegel izbuteşte la rândul lui să anexeze cu arta vechilor popoare orientale, un nou domeniu al esteticei. Odată cu marele sistem al lui Hegel pare un bun câştigat adevărul că estetica trebue să-şi caute materialul ei în întreaga istorie a artelor. Dar împreună cu această extindere a câmpului de observaţie al esteticei au

trebuit să se transforme şi metodele cercetării mai vechi. Relativizarea idealului estetic, prin scoaterea în evidenţă a chipului în care feluritele lui forme se succed în decursul evoluţiei istorice a artei, a atras după sine atenuarea preocupării de a *normaliza*, în avantajul aceleia de a *cunoaşte* şi *explica* aceste forme felurite ale artei. Câtă vreme estetica nu cunoştea decât un singur tip de artă era firesc ca singura întrebare în legătură cu el să fie aceea despre normele care îl conduc în chip exclusiv. Numai când multiplicitatea formelor artistice s'a impus ca un fapt incontestabil cercetării, comparaţia dintre ele şi punerea lor în relaţie cu condiţiile răspunzătoare de această varietate, a făcut necesară alături de vechea normalizare, preocuparea mai nouă de a descrie şi explica. Imbogăţirea metodologică a esteticei moderne este astfel pentru noi un fapt în strânsă dependenţă cu sguduirea suveranităţii absolute a esteticei clasice încă de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Indepărtarea limitelor care vor cuprinde de aci înainte câmpul de observaţie al esteticei n'o vor transforma totuşi pe aceasta într'o istorie a artelor. Istoria artelor nu va procura esteticei decât un simplu material. Mai exact spus, acelaşi material va fi prelucrat în două moduri felurite, după cum va fi întrebuinţat de istoria artelor sau de estetică. Intocmai ca orice ştiinţă istorică, cea dintâi dintre aceste discipline năzueşte să stabilească *serii istorice* între operele şi artiştii de care se ocupă, să surprindă adică în legătura cu un număr anumit de fenomene din această categorie *unitatea procesului lor de desfăşurare în timp*. Aceste « serii istorice » capătă în istoria artelor numele special de *epoce artistice*, *curente* sau *şcoale*. Acelaşi material va fi însă altfel întrebuinţat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele şi artiştii nu vor fi consideraţi de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unităţi sistematice, în *tipuri* estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor şi estetică ar rămâne desăvârşit de limpede, dacă ele întrebuinţând adeseori aceeaşi terminologie, n'ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceştia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privinţă termenul de *clasicism*, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor şi artiştilor care a apărut de fapt de mai multe ori în decursul istoriei. Relaţia dintre istoria artelor şi estetică pare în felul acesta destul de curioasă. Istoria artelor *oferă* esteticei un material, deşi ea însăşi nu *este* un simplu material, ca una care presupune la rândul ei o anumită elaborare. Acelaşi material este introdus de estetică şi de istoria artelor în constelaţii deosebite. Dar acest material, estetica nu-l poate afla decât tot în istoria artelor, de unde îl extrage, desfăcându-l din legăturile speciale în care aceasta îl prezintă şi sistematizându-l în modul ei propriu.

* * *

Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în câmpul de observaţie al esteticei nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. Odată aceste tipuri estetice precizate, urmează *comparaţia* operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoţeşte astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă. Dar comparaţia urmăreşte în estetică un obiectiv îndoit. Putem uneori compara mai multe tipuri estetice, pentru ca în varietatea lor să surprindem motivul lor comun, permanenta raţiune de a fi a artei. Iată în această privinţă exemplul procedării unui estetician ca W. Worringer. Pentru

Worringer, estetica simpatiei, cu multă trecere încă în momentul în care cartea sa apare [3], nu se potriveşte decât artei omului clasic, artei greco-romane şi a civilizaţiei moderne occidentale. Simpatia estetică nu pare a fi în adevăr solicitată decât de înfăţişarea artistică a formelor organice. Simpatia nu e posibilă decât cu o anumită expresie a vieţii. Pornind dela această constatare doreşte Worringer o lărgire a câmpului estetic de observaţie şi asupra produselor artei orientale şi primitive, care nu înfăţişează forme organice şi vii, ci mai totdeauna forme abstracte şi moarte. Mulţumită acestei extinderi a observaţiilor sale izbuteşte Worringer să stabilească două tipuri de artă: tipul *simpatetic* şi tipul *abstract*. Comparând aceste tipuri între ele ajunge Worringer mai departe să găsească motivul lor comun. Dacă omul clasic, spune el, s'a simţit înclinat să înfăţişeze formele naturii organice, lucrul se datoreşte încrederii pe care el o concepe într'o natură care nu-l ameninţă, în care nu se simte străin, desigur pentrucă inteligenţa sa a izbutit să şi-o supună. Dacă însă primitivul şi orientalul prezintă în arta lor forme inorganice şi abstracte, împrejurarea decurge din faptul că numai prin acestea, ei reuşesc să se înalţe peste mobilitatea şi tumultul înspăimântător al fenomenelor, pe care inteligenţa lor n'a ajuns sau a renunţat să le domine. In amândouă cazurile însă, arta oferă aceeaşi satisfacţie aspiraţiei sufleteşti a omului către fericire, prin natură sau prin evadarea din ea. Raţiunea permanentă de a fi a artei stă în împlinirea acestei nevoi. « Valoarea unei opere de artă, scrie Worringer, ceea ce numim frumuseţea ei, stă în mod general în valorile ei de fericire » [4].

Dar comparaţia feluritelor tipuri de artă poate conduce nu numai către găsirea motivului lor comun, dar şi la aceea a condiţiilor răspunzătoare de această varietate. In cazul acesta se pot determina anumite corelaţii între tipurile artei

şi unii factori extraestetici. Chiar în exemplul analizat mai sus s'au putut stabili astfel de corelaţii care unesc tipurile artei cu sentimentul metafizic de vieaţă care inspiră feluritele culturi. Dar cum sub categoria aceloraşi tipuri estetice intră fenomene artistice foarte variate prin timpul şi spaţiul lor, opere şi artişti aparţinând unor epoce şi civilizaţii foarte felurite, corelaţia acestora cu unii factori extraestetici, constituesc adevăratele legi care domină desfăşurarea vieţii artistice a omenirii. Incercări de a găsi astfel de legi sunt numeroase în estetica modernă. Vom aminti printre acestea pe a lui Herbert Kühn, din punctul de vedere al materialismului istoric, care admiţând un tip *sensorial* şi unul *imaginativ* de artă, le pune respectiv în legătură cu economia vânătorească şi cu economia agrară. Vânătorul nomad al paleoliticului ca şi boschimanul modern, aşa cum ei sunt orientaţi către pândă, lipsiţi de griji într'o lume care îi hrăneşte cu uşurinţă, fixaţi oarecum în momentaneitate, vor transcrie simplele lor sensaţii fugitive. Din această stare de spirit va reieşi acea artă de rapide schiţe naturaliste, cum sunt siluetele de animale găsite pe pereţii grotelor din paleolitic. Odată însă cu primele aşezări agrariene ale neoliticului, ale Negrilor africani sau ale Indienilor din America şi cu transformările care decurg de aci în mentalitatea omului, devenit deodată dependent de puterile necunoscute ale germinării şi ca atare mistic, arta loı ia o formă imaginativă. Omul nu mai figurează ce vede ci ceea ce îşi închipuie, toate reprezentările magiei, ale cultului morţilor, etc. Aceste corelaţii se verifică ori de câte ori societăţile îşi modifică genul lor de producţie economică, ori de câte ori ele trec dela înrădăcinarea sistemului agrar către desrădăcinarea unui gen de producţie care presupune nomadismul. « Nu este o întâmplare, scrie Kühn, că evoluţia stilului dela forma imaginativă a goticului către forma sensorială şi plină de

vieață a Renașterii coincide cu o evoluție a economiei dela legăturile sistemului feudal către libertatea comerțului »[5]. Comerțul este pentru Kühn o formă a nomadismului. Și ori de câte ori aceasta colorează economia unei epoci se poate stabili și o deplasare în favoarea tipului sensorial de artă. Comparația între feluritele tipuri artistice conduce în felul acesta la precizarea legilor care guvernează desfășurarea vieții artistice. Dar fie că-și propune acest scop, fie că urmărește a afla rațiunea permanentă de a fi a activității artistice, metoda comparativă păstrează o valoare explicativă.

Chiar din exemplele pe care tocmai le-am citat se vede că estetica modernă a depășit limitele materialului oferit de istoria artei, anexându-și pe acela al artei preistorice și primitive. Motivele acestei noui extinderi a câmpului de observație sunt limpezi pentru toată lumea. Arta istorică este un fenomen complex în care legăturile care îl unesc cu unele tendințe ale sufletului omenesc și cu împrejurările vieții sociale apar mai umbrite. Aceste tendințe și aceste împrejurări devin cu mult mai limpezi când le considerăm cu prilejul fenomenului mai simplu al artei primitive. Pentru a ne restrânge la exemplul analizat mai sús, este evident că legătura dintre forma economiei agrare și arta senso-rială poate fi mai ușor observată în cazul creației primitive, decât în acela al artei istorice culte, unde complexitatea factorilor determinanți poate acoperi și chiar devia aceastǎ corelație. Creația istorică apare într'un mediu în care factori cu mult mai numeroși decât cel economic pot intra în lucru. Apoi, arta istorică este fapta unui artist și diferențierea lui individuală complică și nuanțează la infinit procesul creației. Astfel, pentru H. Kühn impresionismul modern este un fapt corelativ cu expansiunea modernă a comerțului și economiei bancare. Dar este oare impresionismul un tip artistic tot atât de ganeralizat în civilizația noastră, cum este sensorialismul pentru boschimani? Alături de impresionism, multe alte orientări artistice s'au încrucișat în societățile noastre și anume cu o densitate care face cu neputință de aflat tipul social omogen care le determină deopotrivă. Această complexitate aproape inanalizabilă se datorește fără îndoială importanței în creștere a coeficientului individual în creație. Dacă dorim deci să găsim corelații mai categorice între tipurile artei și formele civilizației este necesar să ne adresăm artei primitive, în producerea căreia atât valoarea individualității, cât și mulțimea factorilor în lucru este cu mult mai mică.

Dar năzuințele esteticei de a extinde observațiile sale și asupra artei primitive se mai justifică și dintr'o altă direcție. Cine studiază arta primitivă o face cu interesul teoretic de a afla forma de activitate mai simplă sau mai generală din care s'a diferențiat activitatea propriu zis artistică. Pentru unii această rădăcină străveche a artei se va găsi în joc, pentru alții în muncă, pentru alții în magie sau în sexualitate. Arta primitivă nu este niciodată un produs autonom, de o valoare pur estetică. Autonomizarea artei, eliminarea factorilor extraestetici din cuprinsul ei este un proces tardiv și care aparține societăților foarte civilizate. Dimpotrivă, în societățile primitive activitatea artistică se însoțește mai totdeauna cu un interes extraestetic, în cadrul căruia ea se desvoltă și din care încearcă să se elibereze treptat. Problema genezei artei nu se poate deci soluționa decât prin considerarea materialului pe care ni-l oferă arta primitivă și cu ajutorul unei metode explicative.

Dar necesitatea unui nou punct de vedere ne apare în acest moment. Dacă arta primitivă se însoțește mai tot timpul cu manifestări care nu conțin în ele nimic

estetic, când vom şti că încetează acestea şi apare arta? O estetică sistematică trebue deci să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei. Preocuparea aceasta trebue să rămână vie şi pentru acel ce studiază arta istorică şi cultă, căci aci realităţi eteronomice se asociază tot timpul cu realitatea artei. Un tablou de Bellini este o operă de artă, dar şi un obiect de devoţiune. Poemul lui Lucreţiu este şi o operă filosofică. Un palat florentin este şi un monument istoric. Cum vom distinge deci artisticul pur din complexitatea eteronomă în care el apare de obiceiu? Intrebarea conţine în sine răspunsul. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică al acelui punct de vedere special care izolând obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobşte, le consideră în ele însele ca pe nişte esenţe sustrase oricăror deveniri. Un capitol consacrat descrierii operei de artă va deschide deci şirul consideraţiunilor pe care le vom consacra analizei ei ca realitate istorică.

Când un Hamann sau un Geiger [6] au pus mai întâi în lumină necesitatea unei analize fenomenologice a artei, s'a produs o reacţiune împotriva studiului artei ca proces, mai întâi ca proces social, apoi ca o succesiune de acte şi stări în conştiinţa artistului sau a contemplatorului. Toate aceste probleme erau arătate ca aparţinând sociologiei şi psihologiei, nu însă esteticei propriu zise care trebue să-şi rezerve pe seama sa numai analiza artei în genere şi a varietăţilor ei, a modurilor ei speciale de organizare, cum ar fi poezia, muzica sau plastica şi în cuprinsul acestora, lirica, epica sau drama, simfonia, sonata sau liedul, portretul, peisajul sau natura moartă, etc. O realitate, spun fenomenologii, nu se defineşte nici prin ceea ce o precedă, nici prin ceea ce o urmează în seria evenimentelor. Nici înţelegerea noastră cu privire la opera de artă

nu este de nădăjduit că va dobândi vreo lumină din cunoaşterea procesului creator care a produs-o şi nici din aceea a contemplaţiei pe care o determină. Pentru a cunoaşte opera de artă se cuvine deci a o studia în ea însăşi. Fără îndoială că analiza fenomenologică a artei se impune şi că trebue să anticipeze orice altă cercetare în estetică. Căci dacă nu vom şti ce este arta, cum vom putea oare distinge procesele care se găsesc cu adevărat în conexitate cu ea în sufletul creatorului sau al contemplatorului? Nu tot ce se petrece în sufletul unui artist prezintă interes pentru estetică. Procesul creaţiei nu poate fi determinat decât cu referire la opera de artă, în care el îşi găseşte ţinta şi încheierea firească. Acelaşi lucru se cuvine a fi spus şi despre contemplaţie. Realitatea acesteia nu se delimitează decât în raport cu opera în jurul căreia ea se ţese necontenit. Dar tocmai această raportare permanentă la esenţa artisticului în studiul creaţiei şi contemplaţiei alcătueşte împrejurarea care ne împiedică de a privi aceste două probleme ca pe nişte simple capitole de sociologie sau psihologie. Nici sociologia, nici psihologia nu pun în legătură realităţile pe care le studiază cu vreo idee de valoare. Acesta este însă cazul esteticei, care chiar atunci când îşi mută domeniul ei de cercetare în sfera faptelor sociale sau psihologice, le subordonează totdeauna unei valori şi anume aceleia care este întrupată în opera de artă.

* * *

Metodele în studiul creaţiei şi contemplaţiei vor rămâne, ca şi în cazul operei de artă, descrierea şi explicaţia. Care sunt etapele procesului creator, câte tipuri de creaţie există, sunt întrebările în faţa cărora va trebui să ne oprim. Pentru a răspunde acestor întrebări, izvoare preţioase vom găsi în confesiunile, jurnalele intime şi scri-

sorile artiştilor. Mărturiile acestora alcătuesc un material mai preţios decât acela strâns în împrejurarea *anchetelor*, întreprinse altădată de un Dr. Toulouse, A. Binet sau L. Arréat. Căci orice cercetare de acest fel punând subiectul anchetat în situaţia de a se observa şi de a se conduce, răpeşte mărturisirii sale caracterul de naturaleţe şi spontaneitate care constitue valoarea scrisorilor sau jurnalelor intime. Apoi anchetele sunt totdeauna călăuzite de propriul punct de vedere al celui care le face; o stare de lucruri care lipseşte materialul strâns pe această cale de preţul faptelor nude şi nefalsificate.

Bune rezultate a dat şi metoda inferenţelor dela operă la artist. Mai ales când operele aceluiaşi artist sunt studiate în succesiunea lor de-a-lungul unei întregi cariere se pot obţine precizіuni folositoare cu privire la unele din amănuntele creaţiei. Aşa a procedat de pildă K. Gross în şirul cercetărilor pentru care a găsit denumirea de « psihologie a literaturii ». Astfel cercetarea datelor senso-riale în opera poetică a unui Wagner, Shakespeare, Gœthe şi Schiller a putut aduce interesante constatări despre evoluţia darului vizual şi auditiv al acestor feluriţi artişti şi despre chipul în care s'au dozat aceste două înzestrări în diversele momente ale carierei lor [7].

Indată ce folosind mărturiile directe ale artiştilor sau acelea culese din operele lor amănuntele creaţiei vor putea fi descrise, explicaţia ei trebue să urmeze. Intocmai ca în cazul operei de artă, considerată ca o realitate socială, cercetarea se va întreba care sunt motivele creaţiei individuale, condiţiile ei eficiente, tendinţele sufleteşti eteronome cu care se însoţeşte îndeobşte. Dar şi aci comparaţia poate aduce servicii greu de înlocuit. Căci este evident că ceea ce comparaţia va dovedi comun în cazul unor creatori despărţiţi prin numeroase împrejurări de timp şi spaţiu

este în acelaşi timp şi ceea ce putem socoti cu adevărat esenţial. Metoda comparativă poate institui apoi alăturarea dintre creaţia adultă şi formele ei infantile sau patologice. Şi în cazul acesta metoda comparativă poate urmări mai multe obiective. Simplitatea relativă a creaţiei infantile poate scoate mai limpede în evidenţă motivele generale ale oricărei creaţii artistice. Creaţia de artă ca o formă a jocului este un adevăr extras din comparaţia formelor ei înaintate cu formele ei infantile, unde conexitatea cu motivul jocului este mai evidentă. Dar creaţia infantilă este în acelaş timp şi unul din tipurile creaţiei; în artele plastice ea constitue tipul ei ideografic, adică acela orientat către figurarea ideilor, nu a sensaţiilor primite dela lucruri. Tipului ideografic îi aparţin însă şi unele din creaţiile adulte, de pildă creaţia expresionistă, care nu poate fi aşa dar pe deplin înţeleasă decât prin asimilarea ei cu forma infantilă a creaţiei. Tot astfel creaţia patologică pune în lumină legătura dintre anumite forme ale artei şi anumite structuri nervoase. Aşa a putut un cercetător ca E. Kretzschmer să stabilească legătura dintre temperamentul ciclotimic şi arta clasică sau dintre temperamentul schizoid şi arta romantică [8].

Trecând acum la problema contemplaţiei artistice este evident că modul de a strânge materialul necesar şi metodele menite să-l valorifice nu pot fi decât acelea ale psihologiei în genere. Printre acestea trebue trecută în primul rând introspecţia, care nu alcătueşte numai unul din izvoarele esteticei psihologice, alături de celelalte, dar izvorul ei principal şi singurul care poate da un înţeles deplin observaţiilor făcute pe alte căi. Astfel tot ce se poate culege prin observaţia obiectivă a atitudinilor, prin experienţă şi prin anchete nu trece în rândul faptelor bine constatate, decât în măsura în care introspecţia le regăseşte

printre propriile evenimente intime ale aceluia care cercetează. Dacă însă introspecţia rămâne cheia de boltă a observaţiei psihologice, ea nu este şi singurul ei izvor. Studiul obiectiv al atitudinilor a fost de pildă adjuvantul indispensabil în descrierea simpatiei estetice. Numai cine a observat felul cum se comportă unii spectatori la teatru, de pildă mişcările schiţate cu care ei întovărăşesc spectacolul, a putut descrie mecanismul intim al simpatiei estetice. Experienţa, adică observaţia în condiţii anume făurite şi ancheta prin întrebări asupra actelor şi stărilor care se succed în intervalul contemplaţiei sunt de asemeni de un mare preţ întrucât priveşte adunarea materialului şi descrierea procesului. Dar aci, ca şi în cazul anchetelor privitoare la creaţia artistică, simţul critic al cercetătorului trebue să distingă materialul autentic de acela care este falsificat fie prin intenţia cercetătorului însuşi, care poate da observaţiilor sale un curs stabilit de el mai înainte, fie prin intenţia subiectelor cercetate, care au de asemeni facultatea de a stiliza mărturiile lor într'un fel voit în prealabil.

Observaţia estetică extrasă din toate aceste izvoare va duce neapărat la concluzia că procesul contemplaţiei nu este acelaşi în toate împrejurările. Stabilirea tipurilor este una din principalele preocupări metodice şi pentru cine poposeşte în faţa procesului contemplaţiei. Apoi comparaţia dintre aceste tipuri va ajuta nu numai la aflarea trăsăturilor permanente ale contemplaţiei, a factorilor cari intră totdeauna în compoziţia ei, dar şi a condiţiilor ei permanente, precum şi a condiţiilor ei variabile şi răspunzătoare de formele felurite pe care ea le îmbracă. Descrierea procesului contemplaţiei se întovărăşeşte astfel cu explicaţia lui. Contemplaţia estetică este la rândul ei un eveniment sufletesc care îşi are raţiunea de a fi şi cauzele ei genetice. Cercetătorii cari au înfăţişat contemplaţia ca o formă de eliberare a unor tendinţe comprimate sau ca o derivaţie a nevoii mai generale de a iubi au formulat nişte rezultate atinse pe calea unei metode explicative.

Sistemul de estetică desvoltat în paginele care urmează va folosi astfel un material extins până la cele mai îndepărtate limite ale observaţiei şi va întrebuinţa toate metodele care în cursul cercetării moderne s'au dovedit capabile să dea rezultate. Parţialitatea materialului sau a metodelor, pentru care atâtea din sistemele esteticei contemporane optează, în scopul de a garanta unitatea şi limitarea expresivă a construcţiei, mi se pare totdeauna condamnabilă. Un material restrâns şi metode mai puţine este firesc să nu lumineze decât aspecte mărginite din câmpul atât de vast al problemelor de estetică. Sunt fără îndoială aspecte particulare din adevărul complex al lucrurilor care reclamă, pentru a fi cunoscute, folosinţa unei singure metode adecuate lor, manevrate cu consecvenţă şi parţialitate. Cine doreşte însă să schiţeze tabloul cât mai complet al ştiinţei sale şi a rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de niciuna din căile de cercetare care şi-au dovedit utilitatea.

4. VALOAREA NORMELOR IN ESTETICĂ ŞI TIPURILE LOR

Din rândul metodelor amintite am omis cu bună ştiinţă metoda normativă, ca una care punând un mare număr de probleme, implică o discuţie separată. Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înţelesul că nu se poate mulţumi numai cu descrierea operei de artă şi a felului în care decurge procesul creaţiei şi al contemplaţiei. Ea nu se poate restrânge nici la explicaţia lor, prin punerea în lumină a raţiunii lor de a fi şi a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări*, o seamă de *prescripţii* relative la felul în care *trebue* să se constitue opera de artă şi să se desvolte creaţia artistului şi contemplaţia amatorului. Chiar când aceste prescripţii nu sunt formulate în chip expres, ele nu rămân mai puţin învăluite şi implicate în afirmaţiile esteticei. Imprejurarea că în câmpul esteticei explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de faţă va reveni necontenit, că arta este o realitate istorică, supusă mobilităţii şi condiţionărilor vieţii în societate, dar în acelaş timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mişcării şi relativismului istoric şi determinată de singurele norme imanente. Din aceeaşi pricină ni s'a arătat mai sus că tendinţa modernă de a

explica, poate atenua dar nu înlătura cu totul preocuparea de a normaliza.

Recunoaşterea caracterului normativ al esteticei, dela sine înţeleasă în mişcarea mai veche a ştiinţei noastre, a întâmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. S'a afirmat anume că dacă estetica doreşte să ajungă la rezultatele importante pe care le-a atins alte ştiinţe ale spiritului, dar mai cu seamă ştiinţele naturii, ea trebue să renunţe la orice operaţie de normalizare, mulţumindu-se să constate realitatea faptelor. Vechea estetică normativă se închidea singură într'un impas, pornind dela un concept normativ al frumosului şi artei sub care adevărul lucrurilor se găsea de fapt ascuns. In loc de a întreba faptele, pentru ca pe calea metodei inductive să ajungă la adevăruri generale cu privire la natura frumosului şi artei, estetica normativă impunea cu anticipaţie o noţiune a acestora, care nu putea fi decât falsă sau parţială. Pentru a remedia aceste neajunsuri, un cercetător ca Gustav Theodor Fechner a propus metoda unei estetice pornind de *jos în sus*, dela observaţia directă a faptelor şi dela acea tratare inductivă a lor, care a asigurat succesul celorlalte ştiinţe.

Acceptarea normelor ar presupune însă un neajuns şi pentru artistul creator. Creaţia nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrângerea pe care normele o exercită? Epocele care au crezut cu tărie în norme au produs artişti pedanţi, lipsiţi de avânt şi fantezie sau au stânjenit pe adevăraţii creatori, cari au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricât de puternică va fi fost norma celor trei unităţi în clasicismul francez, Corneille a ştiut s'o nesocotească atunci când a fost nevoie. Incepând cu Im. Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrând cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decât s'o altereze. Şi din acest punct de

vedere se cuvine aşa dar ca estetica să renunţe la toate acele prescripţii normative care sunt sau inutile sau primejdioase.

Când, în sfârşit, prescripţia normativă se adresează atitudinii noastre în faţa artei, spontaneitatea acesteia se găseşte de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplaţia artistică nu mai are nicio valoare. Contemplaţia artistică este în adevăr o acţiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este însă aceea *autonomă*, operată adică după motive strict personale. Valorificarea în raport cu normele este de tip *eteronomic*, adică după motive impuse de altcineva. A spune deci că preţueşti un obiect ca operă de artă pentrucă satisface anumite norme, este ca şi cum ai spune că îţi place un parfum pentrucă el este pe gustul unui semen de-al tău. R. Müller-Freienfels distinge odată între *trăirea* unei valori şi *preţuirea* ei. Normalizarea impusă contemplaţiei ar atrage un conflict insolubil între trăirea şi preţuirea valorii [1]. Dar spontaneitatea contemplaţiei trebue menţinută cu orice preţ şi pentru alte motive. Plăcerea care o însoţeşte nu poate decât să slăbească îndată ce facem contemplaţia să ocolească prin conştiinţa intelectuală a normelor. In sfârşit, adevărata intenţie a operei nu se poate lumina decât în reacţiunea spontană a conştiinţei. Tot ce turbură această spontaneitate, face conştiinţa contemplatorului şovăitoare şi nesigură. In acelaşi fel se socoteşte că instinctul prin spontaneitatea lui ne călăuzeşte în acţiunile hotărîtoare ale vieţii mai bine decât pot face indicaţiile inteligenţei.

Atâtea obiecţii au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epoce noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cât despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decât o altă formă a constatării încheiate. « Trebue să ştim

mai întâi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebue el să fie » [2]. Dar o normă care nu este anticipativă, nu mai este de fapt o normă. O normă a *posteriori* este o noţiune contradictorie. Norma nu poate fi decât anticipativă şi trebue să rămână aşa. Pentru cazul special al esteticei, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuşi actul de delimitare al obiectului ştiinţei. Orice estetică trebue să debuteze cu recunoaşterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă şi pe care urmează să le studiem. A le recunoaşte din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind şi celelalte ştiinţe, chiar ştiinţele naturale, de pildă zoologia, care mai înainte de a începe cercetările sale, trebue să definească mai întâi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobândeşte în ştiinţele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă de realităţi în afară de preţuirea noastră şi care nu se înlănţuesc în vederea unui scop, pe când tocmai acesta este cazul esteticei. Putem astfel spune ce *este* un animal, dar nu şi ceea ce *trebue* el să fie. Nu putem defini însă frumosul artistic, fără a nu arăta ce trebue el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci valoarea artistică este ţinta către care se îndreaptă năzuinţa creatoare a artistului şi aceea pe care urmăreşte s'o realizeze contemplaţia adecuată a amatorului. Valoarea artistică este din ambele aceste puncte de vedere reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop, fără ca în acelaş timp să nu-l propunem. De altfel, nu numai estetica, dar şi logica şi morala, se găsesc în situaţia de a debuta prin definiţia normalizatoare a obiectului lor, a adevărului şi binelui. Lipsite de această concepţie călăuzitoare şi de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filo-

sofice îşi pierd caracterul propriu şi autonomia lor, transformându-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acţiunea de normalizare printr'o inducţie operată asupra faptelor, aşa cum o dorea Fechner. Căci dacă nu vom şti ce este frumosul, mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora să se poată construi noţiunea generală a frumuseţii? Observaţia şi experimentarea în estetică trebuesc totdeauna conduse de o anumită concepţie asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar ameninţa să rătăcească. Dar această concepţie călăuzitoare nu poate fi câştigată decât pe calea normalizării.

S'ar părea totuşi că estetica ar găsi un material de fapte clasate şi recunoscute în istoria artelor, încât cu privire la ele ar deveni inutilă orice concepţie conducătoare. In realitate însă istoria artelor este şi ea construită totdeauna în raport cu un gust al timpului şi prin urmare cu anumite vederi normative în funcţiune. Astfel goticul nu juca niciun rol în istoria artei mai înainte ca gustul romantic să-l fi impus. Barocul se bucură de o preţuire şi de un loc cu totul deosebit în istoriile artei datorite autorilor italieni sau germani. Pentru italieni, barocul este aspectul decadent în care sfârşeşte Renaşterea. Pentru germani, el înseamnă o nouă vieaţă a dinamismului gotic, învingător după lunga opresiune în care Renaşterea îl ţinuse. Shakespeare era un autor barbar pentru gustul francez al veacului al XVIII-lea. Ronsard ajunsese un poet necunoscut până când n'a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve şi preferinţa romanticilor. Nu numai aşadar că istoria artei nu dă esteticei un material de fapte clasate, prin selecţiune istorică, dar mai de grabă faptele pe care ea le reţine şi siste-

mul în care le introduce sunt stabilite după anumite norme anticipative.

Nu este apoi de loc adevărat că artiştii ar resimţi ca o constrângere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic. Normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiştilor. Astfel norma unităţii îşi poate asuma modalitatea particulară a unităţii de timp, loc şi acţiune în drama clasică. Au existat poeţi dramatici în revoltă faţă de « cele trei unităţi », dar nu faţă de orice prescripţie a unităţii. N'au existat niciodată artişti cari să prefere incoherenţa sau arbitrariul. Departe de-al oprima, acceptarea conştientă a normelor eliberează pe artist, punându-l de acord cu legea intimă a creaţiei în el. In acelaş fel, norma morală nu constrânge pe om, ci îl eliberează. Numai consonanţa faptelor noastre cu norma morală conferă persoanei şi vieţii etice întreaga libertate către care ele pot aspira. Departe de a încovoia pe creator, aşa cum lucrul s'ar întâmpla dacă el ar fi solicitat să se supună unei legi arbitrare, norma îl descătuşază, întrucât îl pune de acord cu sine însuşi şi cu ceea ce este mai profund în intenţia lui artistică. Sentimentul unei opresiuni poate proveni pentru creator în alte împrejurări şi anume când îndreptându-se către el imperativul unei norme particulare, artistul ia în acelaşi timp cunoştinţă de injoncţiunea care i se face şi din partea altor norme de acelaşi caracter. Din întâlnirea acestor două norme în care se specifică normele generale ale artei, poate să apară pentru creator sentimentul unei oprimări, iar nu din conformarea la ceea ce este mai general în ele, un factor care corespunde fondului adânc şi statornic al creaţiei artistice.

Dacă acum trecem la examinarea contemplaţiei, prezenţa normelor poate fi şi aci legitimată. Căci mai întâi nu

este de loc adevărat că instrumentarea normativă a contemplației înseamnă introducerea unui element eteronomic în actul de evaluație pe care ea îl conține. A prețui arta în raport cu o indicație normativă înseamnă numai a face conștient motivul care determină în orice caz contemplația. Amatorul se bucură de o operă a artei pentru un motiv pe care adeziunea la o normă nu face decât să-l împingă într'o lumină mai vie a conștiinței. Nu este apoi adevărat că această intelectualizare a reacțiunii noastre în fața artei compromite satisfacția emotivă cu care ea se întovărășește. Este doar știut că ideea este totdeauna un factor de desvoltare și adâncire în vieața afectivă. Cine se bucură de o conștiință mai vie a motivelor, se bucură în același timp mai deplin și mai profund. De asemeni nu putem admite că reacțiunea cea mai spontană, aceea care nu ocolește prin conștiința nici unui fel de normă, este totdeauna și cea mai adecuată. Un naiv cântec din copilărie, care răsună odată cu amintirea lui, poate să mă încânte din pricina zilelor fericite pe care le evocă și, prin urmare, pentru un motiv esteticește inadecuat. Spontaneitatea nu implică adecuarea. Dimpotrivă, adecuarea poate fi mai de grabă obținută pe cale intelectuală și mai laborioasă a acordului cu o normă. Astfel, când bucuria încercată în fața unei opere de artă se dovedește a decurge din izvoare extraestetice, acțiunea normativă poate interveni tocmai pentru a cere îndepărtarea acestor afecte și menținerea exclusivă a acelora care decurg din calitatea estetică a obiectului. Valoarea normelor în estetică se justifică deci și din acestă perspectivă.

* * *

Dacă însă alături de normele generale, care decurg din natura permanentă a artei există specificări de ale lor, se

cuvine a preciza feluritele clase și tipuri normative. Normele *generale*, despre care a fost vorba în primul rând, pot fi numite și *formale*, întrucât nu se referă la detaliul material al creației, ci la forma ei. Normele formale sunt acelea care se pot deduce din conceptul artei, așa cum am încercat a-l preciza încă din primul capitol al acestei lucrări. Spuneam atunci, comparând arta cu natura, că în timp ce natura este un element dat, arta este un produs; că pe când frumusețea naturii este infinită, arta reprezintă rezultatul unei munci de izolare al unui aspect din elementul infinit al naturii; pe de altă parte fiind un produs, opera de artă impune nu numai evaluarea ei, dar și a artistului care a creat-o, în timp ce evaluația frumuseții naturale se îndreaptă numai asupra fenomenului în sine.

Din aceste note care integrează noțiunea frumosului artistic decurg mai multe norme generale, dintre care voiu cita două, cu titlul de exemplu. Astfel, din însușirea operei de artă ca produsul unei izolări rezultă *norma unității*. Izolarea cea mai desăvârșită se obține în adevăr prin constituirea obiectului într'o întocmire atât de unitară, încât principiul determinării lui se găsește în el însuși, în timp ce toate legăturile cu lumea exterioară par a fi retezate. Opera de artă este și trebue să fie un astfel de produs unitar. Unde avem haos, întâlnire întâmplătoare și nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă. Artă nu avem decât odată cu îmbinarea elementelor constitutive într'un tot organic necesar. Dar opera de artă este mai departe produsul unei individualități de artist. Din această împrejurare decurge *norma originalității*. Opera de artă trebue să conțină urma individualității creatoare care a produs-o. Ea trebue să fie originală, adică ilustrativă pentru felul special de a fi al omului care a făurit-o.

Aşa dar, opera de artă trebue să fie nu numai un întreg unitar, dar şi o creaţie străbătută de curentul liric al unei personalităţi, aşa cum spunea odată esteticianul italian B. Croce [3].

Aceste norme generale şi formale şi toate câte intră împreună cu ele în aceeaşi categorie se specifică într'o serie de norme pe care le vom numi *particulare sau materiale*, pentrucă nu se referă la felul general de a fi al artei, ci la materialitatea, la cuprinsul ei determinat. Care sunt însă factorii prin care normele generale se specifică în norme particulare? Mai întâi momentul istoric al creaţiei, prin care normele generale devin *norme istorice*. Iată, de pildă, cazul normelor funcţionând în poezia clasică, adaptate de sigur la vieaţa socială şi mediul istoric al vechiului regim francez. Cum era acest mediu istoric? Dela cine emana şi cui se adresa această poezie? Societatea franceză din preajma lui Ludovic XIV-lea, agentul istoric al poeziei clasice, alcătuia un cerc relativ restrâns în care domneau convenţii stricte. Tot ce intra în cercul de vieaţă al acestei lumi era selectat după criterii severe, cum se întâmplă totdeauna în societăţile puţin numeroase. Societatea vechiului regim era o societate a codificării. Acest caracter revine şi în poezia clasică, aşa cum ea este dominată de numeroase norme particulare privind vocabularul, în care nu erau primiţi termenii prea speciali sau prea coloraţi sau natura obiectelor, printre care cele în legătură cu miraculosul creştin erau cu totul interzise sau felurile desfăşurării acţiunii pe scenă, printre care aşa numitele « căi de fapt » erau totdeauna excluse. Aceeaşi grije selectivă şi aceeaşi supraveghere a atitudinii care caracterizează în mod general societatea vechiului regim, funcţionează ca o normă şi în poezia ei. Norma generală a originalităţii artistului se specifică astfel în acord cu însuşirile particulare

ale mediului căruia arta aceasta i se adresa. Poezia clasică devine ilustrativă nu numai pentru fiecare din făuritorii ei în parte, dar şi pentru societatea care se exprimă prin ei. In acelaşi fel, norma generală a unităţii se specifică în teatrul clasic în norma istorică a celor trei unităţi, a cărei origină este artistoteliciană, dar care este adoptată acum de o societate pătrunsă de cultura clasică şi care găsea în ea satisfacţia năzuinţei ei către perfecţiunea finită. Când romantismul triumfător izbuteşte să înlocuiască toate aceste norme istorice ale clasicismului, nu se petrece şi o îndepărtare a oricăror norme. Mişcarea romantică înseamnă de fapt instaurarea unor noui norme istorice, în acord cu spiritul societăţilor care se formează acum. Cine ceteşte importantul document care este prefaţa dramei « Cromwell » de V. Hugo, observă că şeful şcoalei romantice franceze urmărea ca un scop deplin conştient acordarea nouilor norme ale poeziei cu spiritul timpului. Necontenit este invocată noua situaţie spirituală a omului, pentru a extrage de aci îndrumări pentru poezia lui. « Iată deci o nouă religie şi o societate nouă, scrie V. Hugo. Pe această îndoită bază trebue să vedem înălţându-se o nouă poezie ». Cu toată atitudinea sa revoluţionară, ceea ce atacă Hugo, nu sunt deci normele generale şi permanente ale artei, ci numai specificările lor istorice în spiritul culturii vechi.

Dar mai există şi un alt factor care specializează normele generale ale artei şi anume structura sufletească a creatorului, prin care obţinem *norme tipologice*. Căci există mai multe tipuri de artişti. Sunt artişti orientaţi mai cu seamă către realizarea normei unităţii sau către aceea a normei originalităţii, artişti aparţinând tipului *plasticizator* sau *expresiv* (după clasificarea lui R. M.-Freienfels). Fără îndoială că ambele norme amintite conduc creaţia

artistului, dar dosajul lor poate varia. Sunt artişti preocupaţi mai mult de organizarea formală şi de rigoarea compoziţiei, alţii mai mult de expresia lirică a personalităţii lor. Structura sufletească a creatorului specifică astfel normele generale prin locul şi importanţa pe care o dă fiecăreia din ele în ansamblul lor. Când se întâmplă ca artiştii aparţinând acestor două tipuri felurite să se confrunte în interiorul aceleiaşi epoce, în sufletul fiecăruia din ei se poate trezi un sentiment de împotrivire, care nu se adresează însă normelor în genere, çi numai normelor care guvernează tipul artistic opus lor. Astfel artiştii romantici la începutul veacului al XIX-lea, un Gericault, un Deveria, un Delacroix, se opuneau de fapt numai sistemului normativ care călăuzea creaţia clasicizantă din şcoala lui David sau Ingres.

Norme tipologice felurite se pot înfrunta de altfel nu numai în cuprinsul aceleiaşi epoci istorice, dar şi în interiorul aceluiaşi suflet de artist. Un exemplu ilustrativ avem în această privinţă în Gustave Flaubert, care era foarte conştient de dualitatea funciară a naturii lui. « Există în mine, literalmente vorbind, scrie el odată, doi oameni distincţi. Unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari sboruri de vultur, de toate sonorităţile frazei şi de culmile ideii; un altul care sapă şi scormoneşte adevărul atât cât poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atât de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simţim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce »[4]. Alternanţa între tipul romantic şi realist cu normele lor respective se poate urmări foarte bine în şirul operelor lui Flaubert. Dar imposibilitatea de a le uni într'un tip superior şi de a le subordona unei norme care să permită fuziunea lor a creat în sufletul lui Flaubert una din cele mai interesante probleme de conştiinţă în

vieaţa artiştilor moderni. Sunt, fireşte, destul de numeroşi artiştii la care apartenenţa la un anumit tip artistic să fie desăvârşit de clară şi spontană. Intâlnim însă şi naturi complexe pentru care lămurirea tipului propriu şi a normei imanente firii lor să fie produsul unei munci artistice istovitoare. Poate chiar artiştii cei mai preţioşi, mai bogaţi interior, străbătuţi de o multiplicitate de tendinţe care se opune sistematizării lor uşoare, sunt şi acei cari nimeresc mai greu norma lor profundă. Dimpotrivă, facilitatea în creaţie, răspunzând uşurinţei artistului de a ceti în sine şi de a se adapta legii sale evidente, este adeseori semnul unei relative sărăcii lăuntrice.

Existenţa normelor istorice şi tipologice pune o mulţime de probleme, după cum ele se pot găsi în armonie sau în conflict. Căci există fără îndoială artişti născuţi parcă să exprime timpul lor. Structura lor sufletească este bine adaptată condiţiunilor timpului. Norma istorică este bine acordată în ei cu norma lor tipologică. Acesta este cazul « artiştilor reprezentativi ». Dar există şi artişti cari prin structura lor se opun mediului lor, provocând o divergenţă între norma istorică a epocii şi propria lor normă tipologică. Este cazul marilor artişti rămaşi « necunoscuţi » sau al artiştilor « precursori ». Soarta operei lor nu se poate modifica şi dreptatea pe care ei o merită nu le poate veni, decât atunci când mişcarea vieţii istorice va aduce coincidenţa normei istorice cu norma lor tipologică, a gustului timpului cu geniul lor. Istoria artelor este plină de nedreptăţi, de uitări nejustificate, de reparaţii târzii care îşi au deopotrivă originea în această dialetică specială a raportului dintre normele istorice şi tipologice.

In sfârşit, normele se diversifică şi după judecăţile de valoare pe care le condiţionează. Căci judecăţile despre artă cuprind în ele o raţionalitate profundă, deşi uneori

învăluită. Impresia artistică este până la un punct o dată nemijlocită a sufletului, o eflorescență spontană. Este imposibil însă să încercăm a desvolta impresia în judecată, fără ca în acelaş timp să nu punem în mişcare un sistem de idei, al cărui termen inițial este totdeauna o afirmație normativă. Imprejurarea devine sensibilă în acele discuții asupra operelor, care mai totdeauna se transformă în controverse de principii. Dar printre judecățile prilejuite de operele artei, despre care nu ne vom putea ocupa mai de aproape decât atunci când vom studia factorii raționali cari intră în compunerea receptării artei, putem deosebi două categorii largi, după cum ele constată perfecțiunea operei sau locul ei în ierarhia valorilor artistice. Perfecțiunea unei opere de artă se confundă până la un punct cu existența ei. O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă. Evident, operele artistice nu sunt totdeauna egale cu ele însele în toată întinderea şi desvoltarea lor. După cum s'a observat uneori, creația artistică are adesea un caracter fragmentar, sau se compune din mici unități estetice discontinue între care legătura este făcută dintr'un material mort. Mai ales în opere de mare întindere, observă Schopenhauer, « inteligența, îndemânarea tehnică şi rutina convențională sunt chemate a împlini lacunele concepției geniale şi ale inspirației, o mulțime de amănunte accesorii, dar necesare, venind să lege între ele, ca printr'un ciment, singurele părți cu adevărat valabile »[5]. Dar în aceste momente caduce, opera încetează să fie nu numai perfectă dar şi artistică. Iată dece nu putem primi distincția pe care o face E. Utitz între *existența* şi *valoarea* artei: « Kunstsein » şi « Kunstwert »[6]. Aceste două noțiuni coincid pentru noi în toată întinderea lor. Indată însă ce două sau mai multe opere sunt recunoscute artistice şi ca atare desăvârşite, apare întrebarea relativă la poziția lor

reciprocă într'un sistem ierarhic al valorilor. O poezie de Heine şi o dramă de Racine, un lied de Schubert şi o simfonie de Mahler pot fi considerate deopotrivă ca perfecte, deşi valoarea lor rămâne inegală. Liedul lui Schubert manifestă aderențe mai superficiale cu conştiința noastră; simfonia lui Mahler ne angajează mai amplu, ne răscoleşte mai profund. Despre operele artei putem pronunța astfel nu numai judecăți de perfecțiune, dar şi judecăți de ierarhizare. Normele care autorizează aceste judecăți se despică şi ele în aceste două tipuri noui.

Este interesant de urmărit în cele două mari sisteme normative pe care Taine şi Volkelt le-au dăruit literaturii moderne, cum normele preconizate autorizează judecăți de perfecțiune sau judecăți de ierarhizare. Astfel, dintre cele trei norme pe care le formulează Taine în « Philosophie de l'art », aşa numita « importanță » şi « binefacere a caracterului » sunt norme ale ierarhizării, pe când « convergența efectelor » este o normă a perfecțiunii. O operă care nu se conformează normei convergenței efectelor, care este disparată, haotică sau incoherentă, încetează de a mai fi artistică. In lumina normei convergenței, operele sunt artistice sau caduce, adică realizate artistic sau ratate. In raport cu primele norme însă, operele de artă pot manifesta un caracter omenesc de o generalitate mai mică sau mai mare şi pot fi mai mult sau mai puțin binefăcătoare. O dramă sau un roman care face să evolueze un caracter omenesc specializat în timp şi în spațiu şi de o valoare etică negativă sau de o mică însemnătate au, pentru Taine, un preț mai restrâns decât una care înfățişează feluri omeneşti foarte generale şi valori etice prețioase. Normele gradului de importanță şi binefacere al caracterului aparțin deci clasei ierarhizării. Judecând după aceste criterii, observă Taine că unele lucrări ca Don Qui-

chotte, Robinson Crusöe sau Candide, în care omul trăiește prin însușirile lui permanente apar mai prețioase decât « Le Grand Cyrus » sau « Clélie » ale d-rei de Scudéry, lucrări în gustul prețios al veacului al XVII-lea și reprezentative pentru societatea acelui timp. De asemeni, înalta valoare a unor opere ca acelea ale lui Michelangelo stă în « energia și sublimitatea voinței » pe care ele le exprimă, după cum prețul picturilor lui Rafael provine din « dulceața și pacea nemuritoare a sufletului său ». Distincția noastră se verifică dacă examinăm și cele patru prescripții cuprinse în « Sistemul de estetică » al lui Volkelt, printre care « unitatea conținutului cu forma », « coborîrea sentimentului de realitate » și « unitatea organică » sunt norme ale perfecțiunii, pe când « conținutul omenesc important », amintind de aproape primele două norme ale lui Taine, este o normă a ierarhizării. Căci o operă poate avea o importanță umană de grade felurite, dar trebue în toate cazurile să manifeste unitate internă, adaptarea formei la conținut și idealitate în sentimentele pe care le inspiră.

Un cuvânt trebue adăugat și despre conexitatea normelor perfecțiunii și ale ierarhizării cu acelea stabilite mai înainte. Este în adevăr sigur că atât normele perfecțiunii, cât și cele ale ierarhizării, pot decurge atât din natura generală a artei, cât și din tendințele particulare ale culturii artistice contemporane. Criticii dogmatici sancționează meritul unei opere și îi acordă un loc în sistemul ierarhic al valorilor, conducându-se după criterii presupuse că derivă din firea permanentă a artei. Intr'acestea este probabil că gustul timpului, moda sau firea judecătorului se substitue adeseori criteriilor permanente, prețuind după puncte de vedere mai speciale. Normele perfecțiunii și ierarhizării pot fi astfel generale, istorice sau

tipologice. Nu este riscată afirmația că lumea normelor alcătuește un ansamblu coherent de coordonate, prin care putem introduce o anumită ordine rațională și sistematică în vieața noastră artistică. Nimeni nu judecă la întâmplare și nu admiră fără plan. Chiar atunci când conduita cuiva nu este călăuzită sistematic, presiunea mediului și afinitățile personale dispun sub varietatea experiențelor artistice, sub hasardul lecturilor și al contemplațiilor, direcțiile precise ale unui plan rațional.

PARTEA II

VALOAREA ESTETICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Recunoscând în frumosul artistic obiectul propriu al esteticei, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este în adevăr o valoare, valoarea estetică. Dar *valoarea* estetică nu trebue confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu *bunul* estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândesc în sfera valorii respective. Acelaşi obiect poate fi introdus printr'un act de gândire în sfera altor valori, caracterul lui schimbându-se în consecinţă. Astfel, chiar un obiect care pentru artist sau amator trece drept o operă de artă, adică drept un bun estetic, poate fi gândit de un negustor de artă ca o marfă, el poate fi subordonat valorii economice şi în cazul acesta se transformă într'un bun economic. De asemeni, obiectul care pentru unii din noi trece drept artă, poate fi înţeles când ca un mijloc de educaţie morală, când ca un instrument de propagandă în serviciul unor idei politice, când ca un obiect de devoţiune, aşa cum fac Negrii africani pentru fetişele lor sculptate în lemn şi în toate aceste împrejurări, acelaşi obiect, este introdus pe rând în sfera valorii morale, politice sau religioase şi se transformă în bunuri aparţinând uneia sau alteia din aceste categorii. Valoare estetică recunoaştem unui obiect numai atunci când îl con-

siderăm, după cum am arătat în primul capitol al acestei lucrări, drept o realitate unitară şi izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică, astfel întocmită încât se exprimă prin ea originalitatea artistului care a produs-o.

Dacă însă acelaşi obiect poate fi reflectat în raport cu oricare dintre valori, este tot atât de adevărat a spune că însăşi acele obiecte care, după deprinderea comună, sunt considerate că aparţin sferei unor valori eterogene, pot fi în anumite împrejurări gândite în sfera estetică şi considerate ca opere de artă. Fetişul este pentru Negru un bun religios, pentru noi este o operă de artă. Un element artistic recunoaştem apoi şi în unele opere ale ştiinţei, dacă luăm seama la felul în care se compun, se unifică şi se gradează raţionamentele care le constitue. Aceleiaşi împrejurări i se datoreşte şi faptul că unele din aspectele frumuseţii naturale, care în mod general sunt atât de deosebite de frumuseţea artistică, pot fi în anumite condiţii reflectate ca nişte bunuri din această din urmă categorie. Dar despre aceasta ne-am ocupat într'un capitol anterior. Din toate aceste observaţii rezultă o concluzie care trebue să ne oprească a confunda între bunuri şi valori. Bunurile sunt obiecte, date ale experienţei concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesităţi ale persoanei fizice sau morale. Valorile sunt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenţei se transformă în bunuri. Epistemologia mai veche cunoştea numai categorii ca forme ale conştiinţei prin care impresiile confuze primite dela realitate se organizează şi devin date ale experienţei existenţiale. Dar alături de acestea există bunurile. Cum apar acestea ca fapte de conştiinţă? Prin intervenţia unei alte clase de categorii, decât acelea despre care vorbise Aristoteles şi Kant şi anume prin ca-

tegoria valorilor. Un peisaj de Corot poate să nu devină niciodată un bun artistic pentru Negrul african, deoarece percepţia bucăţii de pânză vopsită poate să nu fie nici când subsumată de el în acea categorie care se numeşte valoarea estetică. Numai prin această subsumare, obiectul inexpresiv mai înainte poate deveni operă de artă, după cum poate deveni avuţie economică, faptă morală sau simbol religios, în acord cu felul valorii în sfera căreia este reprezentat. Considerate ca nişte categorii, se cuvine a recunoaşte valorilor o pură existenţă ideală.

Pentru caracterizarea mai departe a valorii estetice, este necesar a distinge între valori şi bunuri-mijloace şi scopuri. Există în adevăr, bunuri pe care le resimt ca atare, numai pentrucă mă ajută să obţin bunuri mai înalte decât ele, care le depăşesc. Astfel de bunuri-mijloace sunt de pildă banii, pe cari nu doresc să-i câştig decât pentru a mă întreţine şi pentru a-mi îmbogăţi conţinutul vieţii, sporind cantitatea ei de plăcere, de confort şi de libertate. Valoarea economică prin care banii devin bunuri este o valoare-mijloc. Tot astfel valoarea politică. Acela care doreşte să obţină puterea politică, o înţelege ca un mijloc în vederea realizării anumitor scopuri sociale, religioase, etc. Politica nu poate fi niciodată un scop în sine. Dar alături de valorile-mijloace există valorile-scopuri, acelea care prilejuesc nişte bunuri care nu sunt râvnite pentru a fi depăşite, ci pentru ele însele. In rândul acestora stă adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral şi sfinţenia religioasă. Analiza a distins printre valorile-scopuri unele *relative* şi altele *absolute*. Valorile-scopuri relative sunt acelea care dau naştere unor bunuri preţioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de vieaţă. Aşa numitele morale sociale sunt fără îndoială sisteme de valori-scopuri, dar valabilitatea lor se restrânge la anumite tipuri ale

societății omenești. Așa, de pildă, morala cavalerească și burgheză, antică și creștină, etc. Dimpotrivă, valorile-scopuri absolute sunt sustrase mișcării și varietății istoriei și societății. In rândul acestora stă «binele suprem» al filosofilor antici, imperativul kantian sau ideea de Dumnezeu [1]. In ce privește valoarea estetică, deși bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilității și felurimii istorice, caracterul acesta, după cum vom avea prilejul s'o arătăm mai târziu, decurge din imixtiunea unor elemente extra-estetice, în timp ce ceea ce rămâne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spațiul și locul în care au apărut, pot fi încă înțelese de noi ca opere de artă și prețuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularitățile conținutului lor, de pildă prin tendințele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conștiința noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui Grec din antichitate. Dar ea poate fi înțeleasă și resimțită și de noi ca o operă de artă. Operele de artă par astfel a îmbătrâni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

Caracterizând valoarea estetică drept un scop absolut, este indispensabil de a respinge acea încercare produsă uneori de logica modernă de a șterge deosebirea dintre mijloace și scopuri, prin relevarea pretinsei facultăți a unora din ele de a-și asuma caracterul celorlalte. Astfel despre ban, ca un bun economic, s'a observat că este un mijloc, nu însă și în mânile avarului, care îl prețuește pentru el însuși. Tot astfel obiectele de utilitate devin scopuri pentru inofensiva manie a colecționarului. Pe de altă parte, bunurile și prin urmare valorile-scopuri par a se putea transforma și ele în mijloace. Religia poate

deveni un instrument de guvernare pentru omul politic. Adevărul este un mijloc pentru stăpânirea economică a naturii, baza unei aplicații tehnice. Arta o unealtă în mâna pedagogului și moralistului. Este cu neputință totuși ca mijloacele să se transforme în scopuri și dimpotrivă, fără ca valorile și bunurile respective să nu evolueze către un alt tip. Căci religia folosită ca un mijloc de guvernare încetează de a mai fi un bun sacru și devine de fapt unul politic. Adevărul căutat numai pentru aplicațiile lui aparține bunurilor economice. Arta educatoare și moralizatoare trece în rândul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu [2].

Valoarea estetică, așa dar, este și nu poate deveni altceva decât o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții. O operă de artă oprește clipa în loc. Ea este totdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noui, care ar depăși-o [3]. Dar printre valorile scopuri care dau naștere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acțiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată și laborioasă sau nemijlocită și spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă științifică, o faptă omenească sau o acțiune religioasă sunt susceptibile de discuții, au nevoie de comentarii și interpretări. Adevărul nu strălucește dintr'odată în opera savantului. Binele și sacrul sunt problematice. Sunt necesare acte de mediațiune ale spiritului pentru a găsi adevărul unei teorii, binele și sfințenia unor acțiuni. Raportarea unor obiecte la valorile care le constitue ca bunuri este obținută, în toate aceste împrejurări, prin acte mijlocitoare ale spiritului. S'ar spune că aci valoarea nu este deplin întrupată în bun; ci bunul este

numai o temelie pe care ne putem înălţa către valoare. Valorile se găsesc aci într'un raport de transcendenţă faţă de bunuri. Altfel ni se înfăţişează însă raportul în care se găseşte valoarea faţă de bun, în cazul valorii şi bunului estetic. Aci valoarea se găseşte topită în bun, valoarea şi bunul fac una şi aceeaşi fiinţă; raportul dintre ele este de imanenţă. Ele sunt fuzionate laolaltă în aşa fel, încât luând cunoştinţă de o operă de artă sau de un aspect al frumuseţii naturale, valoarea lor ni se trădează imediat, cu spontaneitate, fără vreo cercetare iscusită a minţii. Frumuseţea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al sufletului, al unui moment de facilitate. Cine discută, comentează, interpretează o operă de artă, o consideră de fapt ca un bun teoretic sau moral. Aşa, de pildă, în desbaterile asupra psihologiei lui Hamlet sau asupra vinovăţiei sau inocenţei lui Shylock. Valoarea estetică propriu zisă n'are nevoie de astfel de discuţii. Ea luminează dintr'odată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai târziu, sentimente estetice care se desfăşoară în timp şi pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decât în cadrul amintitei impresii spontane şi nu fac altceva decât să desvolte valori care se găsesc implicate în ea.

Acest îndoit raport posibil între valori şi bunuri este plin de consecinţe. Bunurile teoretice, morale şi religioase aderând din afară la valorile lor, nefăcând acelaş corp cu ele, sunt înlocuibile, fungibile. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe chipuri. Rigaud dă o nouă expunere rezumativă a «Cursului de filosofie pozitivă» a lui Auguste Comte. Colin face acelaşi lucru pentru filosofia lui Herbert Spencer. Faptele morale sunt şi ele fungibile. Forma acţiunilor noastre morale este indiferentă. Valoarea unei fapte morale se completează dincolo de realitatea ei concretă, într'o regiune abstractă a sensurilor. Fungibilitatea acţiunilor morale merge uneori atât de departe încât un adept al «vendettei» socoteşte că-şi poate lua răzbunarea asupra unei persoane înrudite cu aceea care i-a adus ofensa. Deasemeni sacrificiul ţapului ispăşitor oferă Zeului o victimă echivalentă cu aceea pe care el o pretindea mai înainte. Dar aceste substituiri de bunuri n'ar fi posibile, dacă valoarea la care participă n'ar fi detaşată de ele. Pentrucă valoarea este liberă şi transcendentă, bunul care o reprezintă este indiferent şi capabil de a fi înlocuit. Aceloraşi valori morale le poţi subsuma fapte felurite, devenite din această pricină bunuri fungibile. Nu tot aşa însă pentru valorile care se găsesc în raport de imanenţă cu bunurile lor. Aci ne întâmpină un caracter de unicitate absolută. O operă de artă nu poate fi înlocuită. Replica unui tablou este de fapt un tablou nou. Un concert trăieşte o existenţă deosebită cu fiecare execuţie a lui. Statua colosală a lui David de Michelangelo este deosebită în cele două întrupări ale ei, de marmoră în faţa Palatului Signoriei din Florenţa şi de bronz lângă San-Miniato. Intruparea într'un material felurit creează alte valori plastice. Chiar în cazul unor replici identice ca execuţie şi material, ceea ce s'a repetat a fost actul tehnic al întrupării, nu actul artistic al creaţiei care s'a produs o singură dată şi a dat naştere unei opere unice. Din acest fel al operei de artă rezultă imposibilitatea de a o propune ca model şi a fi imitată. In timp ce există modele morale şi religioase sau opere de ştiinţă dătătoare de măsură, arta nu învaţă pe nimeni nimic şi nu alcătueşte niciodată o pildă care poate fi urmată. De sigur, în sufletul artistului opera este obiectul unei atitudini finaliste; căile pe care ajunge la ea îi rămân însă strict personale. Experienţa artiştilor mai vechi nu poate folosi urmaşilor şi operele lor nu se pot transforma în modele decât prin procedeele tehnice

pe care le manifestă. Un artist ne poate învăţa cum trebue să alegi şi să foloseşti materialul, dar niciodată cum ar putea fi refăcută opera sa. Imprejurarea aceasta nu se găseşte nicidecum în contrazicere ce ceea ce am spus mai sus despre realitatea şi valoarea normelor. Căci numai normele pot fi prescrise, nu şi operele particulare ca model; legea, nu exemplul. Moralistul poate recomanda virtutea lui Mucius Scaevola, tocmai pentrucă sensul ei depăşeşte fapta concretă care îl realizează; în timp ce esteticianul se opreşte a propune modelul artei lui Rembrandt. Prescripţiile normative ale esteticei au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ.

Pentru o mai completă caracterizare a valorii estetice trebue cercetat şi locul ei între celelalte două mari clase de valori, stabilite de logică: valorile *reale*, adică valori la care aderă lucruri şi valorile *personale*, la care aderă persoane. După toate cele spuse până acum, s'ar părea că valoarea estetică este o valoare reală. In adevăr, numim frumoase îndeobşte lucruri: tablouri, statui, construcţii, etc. Nu puţini sunt dealtminteri esteticienii cari situează valoarea estetică printre valorile reale. Dar această constatare este plină de dificultăţi. Căci mai întâi nu numai despre unele lucruri putem spune că participă la valoarea estetică, dar şi despre unele acţiuni, cum sunt de pildă dansul, jocul unui actor sau cântul unui virtuoz. In afară de aceasta, lucrurile ne apar frumoase tocmai întrucât sunt operele unui artist. In operă preţuim pe creatorul ei. Valoarea estetică ar putea fi deci cel mult o valoare personală străbătând printr'o valoare reală. Dar nici la această concluzie nu ne putem opri. Valoarea lucrurilor şi a fiinţelor pot face parte din rândul valorilor existenţei, adică din rândul acelor valori date nemijlocit în experienţa noastră. După cum se poate recunoaşte însă cu limpezime, valoarea estetică nu aparţine existenţei, ci culturii. Incă dela începutul acestor pagini, am arătat că frumosul artistic, adică acea calitate care apare prin subordonarea unui obiect în sfera valorii estetice, este produsul unei intervenţii umane. Această intervenţie constă în coordonarea mai multor elemente înlăuntrul unei unităţi organice, încât din acest punct de vedere valoarea estetică poate fi înţeleasă, împreună cu Münsterberg, ca o valoare a unităţii [4]. Lucrurile nu se prezintă niciodată dela ele însele în unităţi, în ansambluri armonioase. Unitatea este totdeauna un produs al omului, un plus adăugat lucrurilor de forţa lui creatoare. Dar împotriva rânduirii estetice în sfera valorilor reale şi existenţiale se mai opune şi faptul că niciodată ea nu este atribuită lucrurilor, ci numai fenomenului lor, chipului în care ele apar conştiinţei noastre. Ceea ce participă la valoarea estetică nu sunt lucrurile şi nici acţiunile, ca nişte date ale experienţei practice, ci aparenţa lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realităţi ideale corelaţionate cu conştiinţa şi cărora nu le-am mai putea presupune nicio existenţă, îndată ce scânteia conştiinţei s'ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenţia valorii estetice, nu sunt aşa dar nişte lucruri, ci numai nişte fenomene ale conştiinţei. Prin toate aceste însuşiri valoarea estetică dobândeşte o fizionomie mai precisă. Cu referinţă la ea, putem aborda acum cu mai multă siguranţă lumea estetică, adică a operelor de artă, nu însă mai înainte de a atinge alte câteva probleme.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină aşa numita atitudine estetică în faţa lumii şi a vieţii. Atitudinea estetică trebue însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămânând într'acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesând chiar o anumită ostilitate faţă de ele. Stăpâneşte un punct de vedere estetist acela care în faţa unei opere ştiinţifice, în loc să se intereseze de substanţa cercetării, de justeţea sau profunzimea adevărurilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieţii, nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conţine, ci pitorescul lor, forţa plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat într'o anumită împrejurare concretă. Dintr'un punct de vedere estetist se aşează acela care din complexul de valori al religiei, reţine şi preţueşte numai frumuseţea ceremoniilor şi a cadrului în care ele se desfăşoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preţ adevărat pentru estet. « Lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic »,

spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea de altfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrăţişare a lumii. Lupta unui Flaubert cu formele burgheze ale societăţii timpului său, fanatismul său estetic, provenea poate dintr'o antipatie radicală faţă de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieţii sociale. « Nimic din ce se întâmplă cu adevărat n'are o importanţă cât de mică », scria odată Oscar Wilde. Şi altădată: « Mulţi oameni acţionează bine, dar foarte puţini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu şi în acelaşi timp mai frumos » [1]. Neatenţia pentru realitate, substanţa în care se plăsmueşte fapta morală şi preţuirea cu mult superioară a expresiei faţă de acţiune, iată manifestările unei atitudini estetiste a spiritului. Această aţintire asupra singurelor momente ale realităţii care pot fi răsfrânte ca valori estetice, îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar şi la negaţia şi înfrângerea lor. « Ce frumos lucru este o crimă frumoasă » exclama odată foiletonistul francez J. J. Weiss, dând astfel expresie unei parţialităţi care poate jicni [2]. O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecuată decât pe aceea morală şi persoana care se înşeală asupra acestei împrejurări crezând că poate substitui esteticul moralului, dovedeşte o supărătoare mutilare a integrităţii omeniei în el. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere şi potrivita lor distribuţie faţă de situaţiile vieţii. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantagiul singurei valori estetice, se însoţeşte totdeauna cu grave defecte omeneşti. Egoismul, lipsa de pietate şi uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuţită pentru frumos. In această constelaţie spirituală, însăşi valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătueşte

prețul suveran al artei și frumosului, este situația lor într'o lume care nu este în întregime artistică și frumoasă și în care ele sunt chemate să ne odihnească și să ne regenereze din încordările vieții practice și din ostenelile și luptele adevărului și binelui. Numai alternanța și contrastul lor cu alte bunuri, le conferă prețul lor suprem. Niciunul din aceste neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziția ei nu nesocotește și nu se închide celorlalte valori și bunuri, ci numai le interpretează cu optica și din perspectiva ei. De aceea, pe când estetul ocupă un loc excentric în vieață, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenței sale și o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de o mare importanță sistematică ne apare însă în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realității, fără a provoca acea înlăturare a teoreticului, moralului, religiosului, etc., pe care o vestejim în estetism? Cum este cu putință cu alte cuvinte de a răsfrânge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase și în același timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări îmseamnă a afla întemeierea atitudinii care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regrupări stă în împrejurarea că feluritele valori nu reacționează unele lângă altele și separat, ci într'o conexitate făcută cu putință prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletesc de a fi dominat de o valoare determinată. Există, în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui cercetări despre «Formele vieții», o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios, etc. Oricare ar fi structura unei individualități, ea nu-i răpește posibilitatea de a răsfrânge aspectele realu-

lui în raport și cu alte valori, decât aceea care domină complexiunea sa. Prin aprofundarea specificității structurii, deosebirile dintre valori pot fi întrecute, toate grupându-se armonios în perspectiva valorii centrale și dominante. Iată, de pildă, cazul structurii și atitudinii teoretice, singura pe care o filosofie mai veche o credea capabilă să organizeze realitatea [2]. Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relații generale de dependență. Câtă vreme teoreticul nu izbutește să transforme poziția sa într'o perspectivă generală, el nu poate resimți decât ostilitate pentru celelalte valori și pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi anti-economic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecție de utilități, teoreticul îi va opune un dispreț invincibil. Grecii, primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul de *banausi*, espresie a repulsiunii pe care o simțeau în această împrejurare. Teoreticul poate fi apoi și anti-estetic. In adevăr, înclinația de a vedea în lume o expresie a sufletului, este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalității omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a Grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios privește fiecare eveniment al lumii în raport cu înțelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezește niciun răsunet în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decât o formă întrecută a conștiinței științifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenție posibilă de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează și de dominație asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită individualismului critic al omului teoretic. Dar cu toată această intransigență a situației teoretice în vieață, nu este de loc exclusă înmlădierea și desvoltarea ei mai departe, până

a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este de pildă atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică? Tehnica nu este oare desvoltarea economică a adevărurilor ştiinţifice? Folosirea ştiinţei în scopul prevederii şi a stăpânirii realităţii, nu numai a naturii, dar şi a societăţii, nu desvoltă aptitudinea ştiinţifică într'un sens politic? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a obţine o explicaţie a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a ştiinţei până la punctul de vedere al religiei? Dacă, aşa dar, adâncind poziţia sa specifică, omul de ştiinţă poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă şi pentru acela care adoptă atitudinea estetică?

De sigur, pentru a fructifica atitudinea estetică şi a o face atât de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies în cale. Am văzut, de pildă, şi mai sus că lumea adevărurilor este a mediaţiunii intelectuale. Adevărul trebue căutat, pe când frumuseţea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spune că pe când atitudinea teoretică cucereşte, aceea estetică primeşte un dar. Ostenelile sunt ale cercetării; contemplaţia se bucură de repaos. Nu cumva atunci deprinderile sufleteşti pe care le pune în joc perspectiva estetică asupra lumii rămân inferioare sarcinei de a cunoaşte? In afară de aceasta, atitudinea estetică aspiră spre totalitate. In lumina ei aspectele realului se rotunjesc în unităţi de sine stătătoare. Pentru ştiinţă lumea se înfăţişează însă în fragmente. Sunt oameni de ştiinţă de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuţite, cari nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se recompună din investigaţiile lor. Numai omul de ştiinţă poate fi un specialist, nu şi artistul. Nu sunt aci tot atâtea divergenţe care pot lăsa fără speranţă încercarea de a asocia atitudinea estetică şi ştiinţa?

Binele este şi el obiectul unei aspiraţii şi, din acest punct de vedere, se opune frumosului. Dar pe când adevărul este totdeauna o ţintă, binele rămâne o cale, încordarea eroică de a atinge ţinta. Când Lessing arăta că preţueşte mai mult drumul către adevăr, sforţarea de a-l atinge, decât adevărul însuşi, accentul preţuirii sale cădea de fapt pe valoarea etică, pe care adevărul se sprijină. Este evident că adevărul nu devine posibil fără actul de voinţă morală al cercetătorului care îl urmăreşte. In momentul însă în care adevărul este găsit, el este resimţit ca o valoare autonomă şi separată de valoarea care l-a făcut cu putinţă. In acelaşi fel, frumuseţea artistică se desvoltă şi ea pe trunchiul moralităţii artistului, al puterii sale înfăptuitoare, al consecvenţei şi capacităţii sale de a se sacrifica. Trebue cetită biografia unui Michelangelo sau Beethoven pentru a vedea care este întinderea bazei morale pe care se ridică o operă artistică de primul ordin. Cine crede despre creaţia artistului că poate să se înalţe în frivolitate, se gândeşte desigur la opere de mică adâncime, pentru care au fost necesare numai scăpărarea fanteziei şi abilităţile talentului, nu acea concentrare a întregii personalităţi pe care o percepem în realizările mai de seamă. Oricare ar fi însă baza ei umană, în clipa în care valoarea estetică este realizată, ea se distinge de toate valorile morale care au precedat-o. Toate formele binelui se desvoltă în atmosfera luptei, pe când frumuseţea artistică şi contemplaţia prin care ne-o apropiem trăiesc în atmosfera seninătăţii scutită de luptă şi de osteneli. Cum vom putea deci atinge valoarea morală din unghiul esteticului?

Contraste sunt desigur şi între estetic şi religios. Am arătat că valoarea estetică există într'o aderenţă atât de strânsă cu obiectele concrete care îşi primesc semnificaţia

dela ea, încât raportul lor poate fi caracterizat prin termenul de imanență. « Frumosul este splendoarea realului ». sună o veche formulă. Solidaritatea lui cu realitatea este aceea a atributului față de substanță. După cum nu putem deosebi substanța de formele ei atributive, tot astfel nu e cu putință de a înregistra frumusețea despărțită de realitatea care o susține. Valorile de frumusețe sunt fixate în straturile superficiale ale realității concrete și sunt date în chip nemijlocit odată cu ele, astfel că este imposibil a le depăși fără a nu pierde din vedere ceea ce este frumos în lume. Ceea ce este sacru, divinul, se situează însă în alte regiuni ale realului; el întrece în tot cazul realitatea superficială dintr'o înălțime inaccesibilă, pe care o răsfrângem cu sentimentul unei dependențe și a unei umilințe nesfârșite. « Acum am început a grăi către Domnul și eu sunt pământ și cenușe », vorbește Avraam *(Facerea,* 18, 27). Divinul este pentru R. Otto, care amintește acest cuvânt, obiectul numinos, acela care provoacă în conștiință sentimentul stării de creatură, adică al neantului propriu în fața a ceea ce depășește infinit orice formă a creației [4]. Valoarea estetică se transmite ca simplă valoare realității care o susține, pe când valoarea religioasă cere pentru a se realiza actul de negație a oricărei valori a realității create. Am putea spune că pe când ființa orientată estetic trăiește în atmosfera încrederii și prieteniei pentru concret, omul religios începe drumul ascensiunii sale către divin prin sacrificiul subiectiv al lumii. Trebue să mori pentru lume sau trebue să faci ca lumea să moară în tine, pentru a regăsi căile divinului. Imprejurarea că termenul *contemplație* este aplicat deopotrivă stării estetice și mistice, explicabilă istoricește prin identitatea originelor platoniciene și neoplatoniciene ale esteticei moderne și misticei creștine, nu ne poate ascunde varietatea pe care

acest termen o denumește. Căci pe când contemplația estetică este un act de afirmare a valorii concretului, contemplația mistică este unul de tăgăduire a ei. Un contrast mai puternic ca acela dintre estetic și religios pare deci a nu putea fi gândit.

Dar deși atâtea deosebiri apar odată cu alăturarea frumosului de adevăr, bine și sacru, ele sunt ireductibile și posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Așa, pentru a reveni asupra raportului dintre teoretic și estetic, trebue spus că acesta din urmă poate lucra ca o normă regulativă tocmai în domeniul teoreticului. Cercetarea se prezintă în adevăr rareori pură și numai în puține împrejurări izbutește ea să se subordoneze singurelor finalități ale cunoașterii. Filosofia ne înfățișează de cele mai multe ori nu numai cum este lumea, dar și cum trebue să fie. Jules de Gaultier a numit *mesianică* forma aceasta bastardă, dar foarte frecventă, a filosofării, în care cunoașterea se împletește cu voința, știința cu morala, adevărul cu o anumită idee a binelui. « Filosofia oficială, scrie J. de Gaultier, este aceea care face să creadă pe oameni că lucrurile se întâmplă altfel decât s'ar cuveni, inculcându-le în același timp opinia măgulitoare că le revine a reforma realitatea rău construită. Filosofii din această categorie, singurii cari au avut de-a-lungul veacurilor ascultarea mulțimilor și asentimentul colectivităților, pentrucă s'au priceput să măgulească vanitatea oamenilor și chiar dorința lor de fericire, nu fac decât să reconstituiască sub aparențe dialectice, tema mesianismului religios, acela căruia legenda biblică i-a dat pentru credința naivă afabulația cea mai tipică » [5]. Cum este însă cu putință a disocia gândirea teoretică din complexul mesianic, pentru a o restitui singurelor scopuri ale cunoașterii? Apropiind-o de tipul estetic al spiritului, răspunde Gaultier, de contem-

plaţia pură, înlocuind cu alte cuvinte mesianismul cu o filosofie *spectaculară*. Atitudinea contemplaţiei estetice, cu tot ce implică ea ca dăruire a noastră către simplele aparenţe ale lumii, poate deci secunda scopurile de cunoaştere ale spiritului, ajutându-l să se elibereze din atingerile şi contaminările moralei. Filosofia ca activitate teoretică a spiritului va fi spectaculară sau nu va mai exista de loc. « A cunoaşte cum se petrec lucrurile, în loc de a compune intriga şi desnodământul lor, iată în ce constă activitatea propriu zis filosofică », scrie Gaultier. In dialectica spiritului, esteticul apare deci ca un adjuvant al teoreticului.

Nu numai de altfel în această împrejurare. Căci dacă, precum am văzut, cunoaşterea manifestă tendinţa de a rămâne la fragment şi în specialitate, cine o va ajuta să iasă din acest impas, sprijinind-o spre ţinta unei îmbrăţişări mai largi a realităţii? Intuiţiile totalizatoare ale artei au oferit adeseori ştiinţei anticipaţiile necesare pentru ca cercetările ei să nu rătăcească fără scop. Chiar un reprezentant al celui mai riguros spirit ştiinţific, cum a fost H. v. Helmholz, a trebuit odată să recunoască artei această însuşire. Intuiţia artistică, cu facultatea ei de a surprinde tipicul în individual, este, pentru Helmholz, o putere care anticipează însumările laborioase şi generalizările treptate ale ştiinţei. Gândirea intuitivă, *das anschauliche Denken*, despre care vorbea Gœthe, nu este altceva [6]. Orice cercetare ştiinţifică, orice observaţie, orice experiment se produc apoi în cadrul unei viziuni de totalitate a realităţii cercetate. Dacă vrem ca experienţele noastre să nu devină sterile, observă odată H. Poincaré, trebue să ne călăuzim de o anumită concepţie generală despre lume. Chiar dorind cu tot dinadinsul, nu ne putem desface de ea. Expresiile limbii o duc cu ele. Ea alcătueşte un cadru sistematizator de care nu ne putem elibera [7]. Această concepţie despre lume sau, mai exact spus, această viziune a ei ca ansamblu, nu este însă de resortul propriu al ştiinţei. Ea este de fapt contribuţia intuiţiei artistice devenită folositoare investigaţiilor ştiinţei. Ştiinţa înaintează dela fapt la fapt, dela observaţie la observaţie, dela generalizare la generalizare. Procedarea ei este prin excelenţă succesivă şi mediativă. Intuiţia în care se recompune însă o totalitate bine închegată este un act care aminteşte de aproape contemplaţia artistică [8]. Fără îndoială, ştiinţa cercetează şi arta contemplă. Contemplaţia nu se opune însă cercetării, ci dimpotrivă, atunci când o ajută să se degajeze de sub injoncţiunile moralei sau când îi oferă cadrul în care să se poată înscrie rezultatele ei. Spiritul artistic se poate deci uni cu cel ştiinţific. Ba chiar numai unirea lor oferă acestuia din urmă întreaga lui rodnicie.

In acelaşi fel, nu există oare o posibilitate de asociere a atitudinii estetice cu aceea morală? De sigur, există un contrast între lupta etică şi senina armonie a contemplaţiei. Nu sunt însă lupte care sfârşesc în armonie şi seninătate? Este o prăpastie adâncă între luptă şi armonia dinaintea ei, nu însă între luptă şi armonia care o încunună în cele din urmă. In dialectica momentelor spirituale, putem distinge o stare de contemplativitate rămasă inferioară contrastelor şi încordărilor dramatice ale vieţii. Insensibilitatea estetică pentru temele acţiunii, despre care ne amintea sentinţa citată mai sus a lui Wilde, provine din ignorarea lor şi din slăbiciunea voinţei care nu le-a încercat încă. Atunci însă când mintea a făcut descoperirea lor şi voinţa s'a călit în luptele pe care ele le impun, spiritul poate ocupa din nou punctul de vedere al armoniei estetice. El poate aspira atunci către starea de personalitate, adică de integrare a tendinţelor care s'au găsit în

luptă în cuprinsul său, dând astfel un sens estetic evoluţiei sale morale. Idealul personalităţii în etica modernă a apărut fără îndoială sub înrâurirea unei atitudini estetice. Vechile morale ale virtuţii erau construite dintr'un unghiu teoretic. Norma lor consta din conformarea la un principiu capabil de a apărea cunoştinţei. Personalitatea este însă obiectul unei năzuinţe plăsmuitoare, care foloseşte materialele brute ale persoanei, integrându-le într'o formă a existenţei de o unitate, consecvenţă şi armonie internă, amintind opera de artă. Virtuosul este omul care cunoaşte şi se comportă în consecinţă. Personalitatea este propriul ei artist, meşterul care se întocmeşte după analogia artei. Etica personalităţii prescrie apoi omului în raportul său cu lumea o ţintă deopotrivă cu aceea pe care a atins-o pentru sine. Virtuosul moralelor antice nu dorea transformarea lumii, ci numai supunerea la legea ei inflexibilă, revelată cunoaşterii sale. Personalitatea este însă deopotrivă propriul ei meşter şi artistul plăsmuitor al realităţii înconjurătoare. Armonia externă a lumii, ca o răsfrângere a armoniei interne a personalităţii, este a doua năzuinţă a unei morale inspirate de atitudinea estetică. Nu este deci de mirare că moraliştii personalităţii au folosit adeseori comparaţia sugestivă cu arta şi valorile estetice. « Intreaga fiinţă a lumii, scrie odată Gœthe, stă în faţa noastră ca un bloc de piatră înaintea maestrului constructor, care numai atunci îşi merită numele, când din aceste întâmplătoare masse naturale poate construi cu cea mai mare economie, finalitate şi solidaritate, o icoană apărută mai întâi spiritului său. Totul în afară de noi şi totul în noi este doar element; dar în adâncul nostru locueşte forţa creatoare care poate face ceea ce trebue făcut şi care nu ne îngădue să ne odihnim câtă vreme, într'un fel sau altul, n'o vedem realizată în afară de noi înşine » [9].

Analogia temei morale a vieţii cu creaţia artistică nu putea fi mai limpede exprimată. Ceea ce doreşte să devină omul moralei inspirată de idealul personalităţii, este un « suflet frumos » (eine schöne Seele), o năzuinţă care revine deopotrivă la Gœthe şi Schiller. Este « frumos » pentru ei, sufletul care îşi câştigă libertatea prin potrivita transformare a principiilor în înclinaţii, un proces care îl ţine la fel de departe de tirania instinctelor, dar şi de aceea a raţiunii rigoriste. Se ştie care a fost în construirea ideii de « suflet frumos », înrâurirea teoriilor esteticei kantiene despre contemplaţia frumosului, ca o stare de integrare a sensibilităţii cu inteligenţa şi a materiei cu forma. Ceea ce Kant arătase ca un bun sufletesc câştigat în contemplaţia frumosului, moraliştii personalităţii autonome şi ai sufletului frumos doreau să menţie pentru întreaga vieaţă morală a omului [10]. Disciplina contemplaţiei tinde a deveni pentru ei idealul întregii existenţe. Lumea însăşi trebuie transformată într'un obiect al contemplaţiei. Nu este deci de loc exagerat a spune că etica nouă s'a alcătuit sub presiunea contemplaţiei estetice şi că în această ocazie atitudinea inspirată de ea şi-a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieţii morale.

Nici atitudinea religioasă nu rămâne ne asociabilă cu aceea estetică. Afirmaţia estetică a valorii lumii concrete şi tăgăduirea ei religioasă sunt poziţii care se pot întruni în preţuirea lumii ca simbol, ca un chip expresiv pe care se imprimă o vieaţă lăuntrică. Esteticul se opreşte la înfăţişările superficiale ale lumii, la valorile ei de pitoresc. Omul religios se înalţă spre absolut. Dar există o poziţie inspirată de atitudinea estetică, pentru care valoarea lumii rezultă din ceea ce ea exprimă, din prezenţa absolută pe care o manifestă. « Natura îmi ascunde pe Dumnezeu », scrie odată Jacobi [11]. Iată o afirmaţie de intrasigenţă

religioasă! Natura este, « haina vie a Dumnezeirii », pentru spiritul în acelaşi timp estetic şi religios al lui Gœthe, prietenul lui Jacobi şi contrazicătorul său de mai târziu. « După cum sufletul nu poate fi înţeles de cât prin corp, tot astfel Dumnezeu numai prin natură », observă Gœthe într'o însemnare a tinereţii [12]. Se perpetua aci o vedere mai veche, ale cărei origini stau în neoplatonism. Astfel, pentru un Plotin, frumuseţea frunzelor şi a florilor participă la aceea inteligibilă şi imuabilă a Divinităţii [13]. « Considerată în sine, natura glorifică pe creatorul ei » (per seipsam considerata natura dat artifici suo gloriam), scrie Sft. Augustin [14], unul din gânditorii prin care unele din ideile neoplatonismului pătrund în creştinism. Nu scrisese oare şi Psalmistul: « Domnul împărăţeşte, îmbrăcat în frumuseţe » (*Psalmi*, 92,1)? Totuşi creştinismul rămâne în general în situaţia specifică a religiei îndepărtată de lume. Abia cu apariţia Sft. Francisc din Assisi se produce o nouă încercare de a gândi împreună valoarea lumii concrete cu aceea a Divinităţii şi de a regăsi pe una în cealaltă. Creatura este manifestarea lui Dumnezeu, ea poartă în sine semnificaţia lui, « de te, Altissimo, porta significatione », ne vesteşte Sft. Francisc în Imnul Creaturilor. Natura nu-i ascunde lui Francisc pe Dumnezeu, ea Il manifestă şi Il reprezintă, cum semnul reprezintă înţelesul lui. Bunăvoinţa lui Francisc pentru lume şi pentru artă, care stă la baza Renaşterii italiene, este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic. S'ar putea fireşte înmulţi mărturiile acestei asociaţii între religios şi estetic. Mai cu seamă în panteism, spiritul religios găseşte calea unei întoarceri către realitatea concretă şi către preţuirea ei. Adoraţia lui Dumnezeu şi valorificarea estetică a lumii se îmbină pentru panteist în acelaşi act al sufletului.

Atitudinea estetică îşi poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupându-le în perspectiva ei şi dându-le o formă în consecinţă. Se poate deci spune că prin subordonare în sfera esteticului, cuprinsul realităţii nu se împuţinează, reducându-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii şi vieţii, a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istoriei.

PARTEA III

OPERA DE ARTĂ

INTRODUCERE

Definiţia valorii estetice încercată în capitolul anterior netezeşte calea către caracterizarea operei de artă, pe care dorim s'o întreprindem acum. Am văzut că un obiect oarecare, dat în experienţa noastră, se constitue ca bun estetic, numai în măsura în care îl introduc printr'un act al spiritului în sfera valorii estetice. Dar pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul are adeseori o seamă de însuşiri care caracterizează structura lui şi îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă. Actul constitutiv de operă poate fi al artistului. El constă în cazul acesta în prelucrarea efectivă a unui material şi constitue creaţia. Dar el poate fi un act imaterial, subsumarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice şi alcătueşte atunci contemplaţia. Fără îndoială că prin contemplaţie un mare număr de obiecte pot fi răsfrânte ca opere de artă. Pentru atitudinea spiritului orientată estetic chiar o ceremonie religioasă sau un raţionament ştiinţific se pot înzestra cu atributele artei. Dar printre feluritele obiecte date în experienţă, sunt unele care solicită în mod special atitudinea estetică şi care favorizează cu preferinţă contemplaţia. Acestea sunt operele de artă propriu zise, adică acele obiecte în privinţa cărora actul creaţiei coincide cu actul contemplaţiei. Când reflec-

tez ca ceva artistic un raţionament ştiinţific, actul subiectiv al constituirii operei se îndreaptă către un obiect care nu fusese gândit şi de creatorul lui în vederea acestui mod special de a fi răsfrânt. Când însă actul de subsumare în sfera valorii estetice se îndreaptă asupra unui obiect, cum ar fi de pildă o pânză de Luchian, el iese în întâmpinarea actului aceluia care a plăsmuit-o tocmai în vederea acestui scop. Pe aceste obiecte, care sunt operele de artă, urmează să le caracterizăm acum şi, în primul rând, din punctul de vedere al locului pe care ele îl ocupă printre celelalte obiecte ale realităţii.

1. ARTĂ, TEHNICĂ ŞI NATURĂ

Intr'una din poeziile sale, Gœthe închipue un mit al artei, a cărui semnificaţie trebue reţinută. Poezia, care poartă titlul « Die Nektartropfen », evocă pe Minerva aducând din cer lui Prometeu un potir cu nectar menit să fericească pe oameni şi să trezească în sufletul lor instinctul artelor frumoase. Mâna Minervei tremură când Zeiţa atinge pământul şi din picăturile revărsate vin grabnic să guste albinele şi fluturii, păianjenii şi atâtea din animalele care împart de atunci cu oamenii fericirea artei. Arta este, aşa dar, pentru Gœthe, darul unei puteri care străbate întreaga fire. Oamenii o primesc dela natură, celebrând în operele lor, amintirea unei porniri cereşti, activă chiar în straturile cele mai umile ale creaţiei. Instinctul plastic care străbate întreaga lume, « sufletul lumii » despre care vorbise altădată Platon şi a cărui noţiune revine acum în titlul uneia din poemele lui Gœthe, ne este înfăţişat prelucrând pământul amorf, prescriind forme chiar pietrelor ascunse în tainiţele lui adânci.

Cât de caracteristică este pentru Gœthe această înţelegere imanentistă a puterii artistice, ne apare mai limpede dacă o comparăm cu concepţia corespunzătoare a marelui său emul, a lui Schiller. In poema « Die Künstler », Schiller a ridicat de asemeni un cântec de laudă

puterii artistice, pe care el o atribue însă numai omului, în toată întinderea firii. « Albina te poate învăța hărnicia, vestește Schiller, un vierme poate deveni maestrul îndemânării tale, știința o împarți cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta ». Dacă astfel pentru Gœthe, arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcțiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei, în sublimitatea caracterului său moral. Deosebirea dintre naturismul lui Gœthe și idealismul lui Schiller apare deci și în aceste vederi asupra artei, ca în atâtea alte împrejurări în care prietenia și colaborarea lor lua forma unei armonii complimentare.

Dacă am citat aceste două păreri felurite, este pentrucă fiecare din ele înfățișează câte o parte din adevărul lucrurilor, întregimea lui refăcându-se însă abia din întrunirea lor. Opera de artă ne poate apărea în adevăr ca un produs al puterii plastice inconștiente a naturii; dar în același timp ea este un rezultat al aptitudinii tehnice a omului, prin care libertatea și conștiința sa introduc în realitate o lume de obiecte, deosebite de natură [1]. Ca manifestare naturală, opera de artă face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinații noui și cărora li se opun fenomenele de descompunere, de desasimilare, de întoarcere a complexelor în elemente. Tendința naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atâtor animale, apoi în faptul biologic al gestațiunii și creșterii și chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinațiilor himice, etc. Comparată cu astfel de procese, arta ne apare și ea ca o nouă modalitate de organizare a materiei, când este vorba de arte care prelucrează anumite materiale, cum sunt artele plastice sau ca un fel special de compunere a datelor conștiinței,

când este vorba de arte care pun în mișcare reprezentări de-ale ei, cum este poezia. Adânca afinitate a naturii cu arta, spre deosebire, de pildă, de mașină, poate fi limpede resimțită în unele împrejurări. Un automobil părăsit într'o pădure sau câmpie rămâne acolo totdeauna străin și neîncadrat. Nu tot astfel un monument plastic sau arhitectural. Când privești așa numitele ziduri ciclopeene dela Mycena sau Tirynth, fortificațiile întocmite din blocuri colosale de piatră încă din epoca pelasgeiană, așa cum ele odihnesc pe temelia lor de stâncă, ai impresia că munca naturii nu s'a oprit odată cu apariția omului. Straturile geologice se continuă cu cele arheologice. Acțiunii puterilor naturale și rezultatelor lor li se adaugă operele artei. Tot astfel un monument al pietății și amintirii situat între copaci sau un castel dominând o culme solitară, ca un simbol al puterii care a străjuit acele locuri, sunt creații ale omului care consună cu peisajul, pe care natura le primește și le asimilează. In stânca nesguduită și în cutezătorul castel care îl domină simțim unitatea aceleiași forțe, identitatea aceluiași elan al naturii. Arta nu ne apare în aceste condiții ca ceva străin de vieața firii. O mărturie a facultății artistice a omului ne vorbește în mijlocul naturii, ca o nouă formă a puterii ei plastice și active.

Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate s'ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrând o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură și opus ei, ca tot ce este produsul tehnicei omenești. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfățișează apoi ceva opus naturii, ca una care față de mecanismul firii, reprezintă produsul activității finaliste a spiritului. Tocmai această opoziție a

artei faţă de natură, o făcea suspectă în ochii lui Platon şi determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunţă marele filosof grec. « Inşelăciune şi iluzie, scrie Platon (în *Sofişti*), alcătuesc esenţa artelor şi scamatorii trebuesc puşi în acelaşi rând cu sculptorii şi pictorii, cu toţi deopotrivă constituind categoria imitatorilor ». Faptul de a fi în acelaşi timp natură şi anti-natură alcătueşte fondul aşa zicând contradictoriu al fenomenului artistic şi precizează locul lui în mijlocul realităţii.

Anti-naturalismul artei rezultă mai întâi din faptul că operele ei par a fi imitaţia naturii. Dar imitaţia unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitaţia unui obiect nu este acelaşi obiect, produs pentru a doua oară, decât în anumite ocazii determinate. Astfel între o sută de cărţi imprimate în aceleaşi condiţii sau o sută de monede din acelaşi aliaj şi cu aceeaşi efigie nu putem stabili originalul şi copia. Toate aceste obiecte alcătuesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce priveşte raportul dintre un portret sau peisaj şi omul sau colţul de natură care le-a stat drept model. Intre unele şi altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura într'un al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este ceva în afară de natură şi opus ei. Dar arta este ceva afară de natură şi pentru faptul că producerea ei o simţim dependentă de aptitudinile omeneşti şi de finalismul lor, iar nu de mecanismul forţelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucât nu ne reprezentăm o conştiinţă care s'o fi gândit înainte de a o fi creat şi care în acest scop să fi mobilizat şi să fi condus anumite forţe şi procese sufleteşti legate de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii. Apoi opera de artă este un întreg care îşi ajunge pe deplin, încât el pare cu adevărat izolat din natură. Am arătat în capitolul precedent că valoarea estetică şi, prin urmare, bunul estetic, adică opera de artă, sunt scopuri absolute. Pentru punctul de vedere estetic, înlănţuirea evenimentelor pare că se opreşte în faţa artei şi nu se continuă după ea. Opera de artă ne dă în adevăr impresia unei totalităţi necondiţionate, trăind prin sine, încât valoarea ei se păstrează chiar atunci când toate obiectele şi stările care o înconjurau odată şi au contribuit efectiv s'o producă au dispărut, aşa cum o dovedesc exemplarele artistice scoase la iveală din pământul unei vechi civilizaţii.

Cu acestea am precizat însă numai jumătate din suma însuşirilor care întregesc ideea artei. Căci arta nu este numai anti-natură, dar şi natură. Pentru a ne da bine seama de această stare de lucruri, este necesar să comparăm arta cu maşina, produsul anti-naturalistic prin excelenţă. Maşina este şi ea o plăsmuire izolată din natură şi în care spontaneitatea procedeelor firii este înlocuită printr'o finalitate sprijinită de conştiinţă. Maşina lucrează numai după ce elementele şi funcţiunile ei au fost coordonate conştient în vederea unui scop. Finalitatea maşinii este din această pricină extrinsecă. Maşina lucrează după o finalitate, fără a fi ea însăşi un scop. Maşina este un mijloc către un scop. Am văzut însă că opera de artă nu slujeşte niciunui scop extrinsec, ea este un scop în sine; finalitatea ei este intrinsecă. Aci ne apare din nou, spre deosebire de maşină, afinitatea artei cu natura. Căci, în definitiv, nici natura, pentru un punct de vedere strict naturalist, nu pare a avea vreun scop extrinsec. De ce există fenomene mecanice şi electrice, corpuri şi combinaţii chimice, plante şi animale este o întrebare care nu poate primi niciun răspuns câtă vreme menţinem o reprezentare despre natură necontaminată de idei religioase sau morale. Indiferenţa etică şi religioasă a naturii revine ca într'un ecou în aceea a artei. Amoralita-

tea şi păgânitatea ei fac dintr'o operă de artă o existenţă înrudită metafiziceşte cu un viguros stejar al pădurii sau cu un jaguar al pustiei. Apoi faptul că, spre deosebire de maşină, arta are o finalitate intrinsecă, face din ea o imagine a cosmosului naturalistic conceput ca un sistem închis de forţe şi relaţii. Nicio bucată din natură nu revine aidoma într'o operă de artă. Arta nu este niciodată simpla reproducere a unui fragment al naturii. Numai natura ca întreg, ca totalitate necondiţionată, se poate spune că se oglindeşte în microcosmosul artei [2].

Dar cu toate aceste apropieri de natură, se cuvine a arăta că arta are ceva din maşină şi tehnică. Căci tocmai ca aceasta din urmă, chipul cum se desvoltă o operă de artă dovedeşte că ea nu este toată vremea dependentă de pulsaţia forţelor sufleteşti în creatorul ei. După cum maşina tinde să devină neatârnată de om, funcţionând nu după variaţiile sufleteşti ale acelui care a pus-o în mişcare, dar după propria ei legalitate devenită autonomă, tot astfel se poate spune că dacă este adevărat că artistul îşi conduce opera, este tot atât de drept a spune că opera conduce pe artist. Artiştii au adeseori ocazia să simtă în desfăşurarea lucrării lor că iniţiativa propriu zisă le-a scăpat şi că munca lor constă acum în conformarea la o lege care emană dela opera în preparaţie. O dramă sau un roman, o statue de marmoră sau bronz nu devin numai ce doreşte artistul, dar şi ce pretinde dela el genul pe care şi l-a ales sau materialul pe care îl manevrează. Tehnica artei face astfel independentă opera de artist şi o apropie de tipul maşinistic al activităţii umane. Dar opera de artă poate apărea ca un produs tehnic şi atunci când înlăturăm conţinutul ei expresiv, pentru a nu o mai considera decât ca un rezultat al îndemânării omeneşti. O astfel de disociere în atitudinea

cu care întâmpinăm arta izbuteşte totdeauna să lumineze în ce măsură este ea o lucrare tehnică.

Examinarea situaţiei pe care o ocupă în mijlocul realităţii, permite înţelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuându-se în tehnica omului. Fiind în acelaşi timp natură şi tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucişări, domeniul unei interferenţe. Dar cum poate să existe o realitate atât de contradictorie, aparţinând unor regiuni metafizice opuse, este o întrebare care prezintă greutăţi numai pentru cine socoteşte că genurile realului, ordinea lui imanentă, cuprinde în sine ceva ireductibil. Intr'o demonstraţie rămasă celebră, H. Bergson a arătat că « ordinea este un anumit acord între subiect şi obiect; spiritul regăsindu-se în lucruri » [3]. Iar dacă spiritul se poate oglindi în lucruri, fie prin caracterul lui de activitate spontană şi inconştientă, făurind genul naturii, fie prin facultatea lui de a lucra după cauze finale conştiente, făurind genul tehnicei, este legitimă aspiraţia de a-şi satisface nevoia de unitate, recunoscând între ele domeniul intermediar al artei. Dealtfel Im. Kant, s'a oprit în « Critica Judecăţii » în faţa problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii şi libertăţii, pe care celelalte critice le lăsase fără nicio legătură. In căutarea terenului de apropiere, i s'a relevat în cele din urmă arta ca « opera geniului care are aparenţa naturii » [4]. Ireductibilitatea planurilor realului, cedează îndată ce arta manifestând îndoita ei apartenenţă la natură şi tehnică, sprijinind prin dovada ei conştiinţa unităţii lui.

Tocmai din pricina aparţinerii ei la natură şi tehnică, mi-se par exagerate păreri ca aceea recentă a lui Et. Souriau, urmărind o identificare cât mai completă a artei cu o anumită formă a muncii [5]. Interesantele consideraţii pe care Souriau le consacră acestei teze, privite ca o reac-

ţie, pot fi până la un punct bine primite. Estetica mistică a perpetuat prea îndelungă vreme reprezentarea artei ca produsul aşa numitei inspiraţii, adică al unor condiţii disociate total de împrejurările generale ale muncii omeneşti. Formă a activităţii omeneşti, dar în acelaşi timp manifestare fără nicio legătură cu celelalte produse ale muncii, caracterul intim al artei devenea de fapt cu neputinţă de definit. Dar însăşi oportunitatea unei astfel de concepţii a trebuit să apară până la urmă contestabilă. Disociind între artă şi celelalte forme ale muncii se anula posibilitatea conlucrării lor. Postularea unei arte izolate de muncă atrage după sine o muncă fără artă. Inferioritatea estetică a mediului în care trăim se datoreşte în bună parte şi concepţiei despre sine a unei arte retrase în cerul inspiraţiei şi presupusă a pune în mişcare alte forţe ale sufletului decât acelea pe care le reclamă în deobşte munca. Faţă de această situaţie s'a produs reacţia amintită, constând din accentuarea înrudirii dintre artă şi tehnica creatoare. Teoriile lui Et. Souriau alcătuesc un moment al acestei reacţii. Pentru gânditorul francez, arta este funcţiunea *skeupoetică* a sufletului, funcţiunea creatoare de *lucruri*. Evident, în munca omului există elemente numeroase şi variate. Există mai întâi munca *productivă*, adică acea formă a activităţii constând din fructificarea unui agent natural şi al cărei tip este agricultura. Există forma *comercială* a muncii, a cărei funcţiune este creşterea valorii unui lucru prin aducerea în locul unde nevoia lui se face resimţită. Există apoi activitatea *transportului* însuşi şi, în fine, acele modalităţi ale muncii, constând din împlinirea unor acţiuni a căror urmă materială se şterge odată cu consumarea lor, pledoariile avocatului, consultaţiile medicului, lecţiile profesorului, etc., cu un cuvânt cuprinsul aşa numitelor *profesiuni liberale*. Faţă de toate aceste varie-

tăţi ale muncii, arta este, pentru Souriau, tipul activităţii care urmăreşte producerea unui lucru determinat, a unei quidităţi reale şi singulare. Activitatea manufacturieră nu devine artă decât în aceste condiţii. In complexul unei industrii, se pot distinge toate formele enumărate ale muncii, acţiunea artistică revenind aceluia care le concepe în conexitatea lor şi ştie să le îndrumeze către creaţia finală a lucrului. Orice creator de lucruri este un artist. Muncitorii cari cred că pot să-şi rezerve acest titlu, arhitecţii şi artiştii plastici, compozitorii şi poeţii, constituesc numai o speţă dintr'o clasă mai generală.

Oricare ar fi meritele concepţiei lui Souriau în vederea înlănţuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămâne totuşi excesivă şi în parte inexactă. Mai întâi, accentul pe care el îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă *(la choséité, die Sachhaftigkeit)*, nu poate scoate în evidenţă particularităţile ei. Am văzut într'un capitol anterior că arta nu este un lucru, ci aparenţa unui lucru. Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală. Vom reveni şi mai târziu asupra *arealităţii* artei, adică asupra însuşirii ei de a fi sustrasă şi izolată din planul practic al lucrurilor. Arta aparţine regiunii ideale a aparenţelor. Pe de altă parte, prin opera de artă întrevedem personalitatea artistului, un bun personal nu real. In lucrarea artistică, preţuim pe lucrător, îndemânarea lui, vigoarea şi originalitatea sufletului său. Nu tot astfel când apreciem produsele unei tehnice manufacturiere, o bucată de stofă, o unealtă agricolă, etc. Astfel de obiecte, comparate cu operele artei, sunt mult mai opace. Sufletul producătorului lor nu transpare prin ele. Momentul originalităţii este cu totul neînsemnat în producerea lor. In sfârşit, dacă unora dintre produsele tehnicei manufacturiere sau maşiniste le recunoaştem o valoare artistică, împrejurarea

apare numai atunci când ele scot în evidenţă originalitatea producătorului lor — cum lucrul se întâmpla de atâtea ori în vechiul artizanat — sau atunci când ele ating un anumit grad de perfecţiune. Activitatea manufacturieră şi maşinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activităţii artistice, în măsura în care ating originalitatea şi autonomia perfecţiunii. Astfel, un automobil este mai perfect decât un car cu boi şi mai artistic. Un ceasornic este mai perfect şi mai artistic decât o râşniţă. Dar chiar printre ceasornice, o pendulă de precizie e mai artistică, tocmai fiindcă este mai perfectă, decât un vulgar ceas de buzunar, funcţionând cu aproximaţie şi având nevoie să fie îndreptat în fiecare zi. Înţeleg în toate aceste cazuri prin *perfecţiune*, însuşirea unui lucru de a exista şi funcţiona prin sine însuşi, fără sprijinul sau cu sprijinul cât mai limitat al unor factori străini de organizaţia sa. Carul cu boi şi ceasornicul care trebue necontenit îndreptat sunt, în acest înţeles, nişte întocmiri imperfecte. Perfecţiunea cea mai mare, idealul perfecţiunii, îl atinge pentru reprezentarea ştiinţifică natura ca totalitate, macrocosmosul, adică sistemul închis al elementelor, forţelor şi relaţiilor din natură. Incă din Evul Mediu, a apărut ideea de a obţine o întocmire tehnică deopotrivă prin independenţa şi perfecţiunea ei cu macrocosmosul. Planul unui *perpetuum mobile*, năzărit mai întâi în secolul al XIII-lea călugărului dominican Petrus Peregrinus, n'a fost de fapt niciodată părăsit de umanitate şi el alcătueşte, după O. Spengler, temelia pe care s'a ridicat întreaga tehnică modernă [6]. Dar în timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omeneşti rămâne la un nivel foarte redus de perfecţiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecţiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de

artă, considerate ca pure organizaţii estetice, sunt rezultatele cele mai autonome ale muncii omeneşti. Convergenţa elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlocul realităţii îi conferă o independenţă deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal al tuturor activităţilor omeneşti. Toate lucrările tehnicei tind să câştige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie mai perfecte. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicei le recunoaştem o anumită valoare artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnice omeneşti, dar în acelaş timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii.

2. FORMĂ ŞI CONŢINUT

Definiţia operei de artă ca produsul tehnicei apropiat de perfecţiunea naturii este parţială şi are nevoie de completări. Acestea apar cu uşurinţă dacă după ce înţelegând arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acţiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Arta prelucrează un material, dă o anumită organizaţie materiei sau datelor conştiinţei şi obţine în felul acesta un produs care îşi are scopul şi preţul în sine însuşi. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi împrumută aceste caractere. Imprejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acţiunea de constituire a operei se introduc şi alte valori ale culturii omeneşti, a căror origină stă în sufletul artistului, în felul său de a înţelege şi resimţi lumea şi viaţa. Arta prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpresiv, ci el este luminat şi pătruns mai dinainte de semnificaţia anumitor valori şi numai astfel constituit intră el în lucrarea artistului. Se poate spune că privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori şi ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romancier care îşi propune să compună un roman dintr'un episod

al vieţii lui, nu l-a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. A *trăi* nu înseamnă de altfel a acumula materiale, dar în acelaşi timp a le alege şi preţui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experienţă făcută. Tot astfel un artist plastic, un pictor sau un sculptor, nu îşi clădesc opera decât după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Inainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrânge lumea într'un mod personal. Dar după ce a *trăit* înfăţişările vieţii şi lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adâncimea ei spirituală, sunt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreţesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are, aşa dar, o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Şi ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri şi mijloace. Hrănită din substanţa tuturor valorilor vieţii, abia după aceasta arta se poate înălţa la condiţia mândră şi solitară a unui lucru care îşi ajunge.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze şi să considere separat, fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei şi-l subsumează, fie acţiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea, fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincţie, deoarece conţinutul operei nu apare decât în unitatea ei formală şi aceasta nu se întregeşte decât folosind conţinutul. Imprejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemice dintre formalişti şi idealişti abstracţi, care a umplut cu încrucişarea ei de argumente istoria esteticei în veacul al XIX-lea. Astfel, pe când pentru un

Herbart și Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer, ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conținutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticește numai prin ideea platonică pe care o manifestă. Intre polii acestor poziții, adevărul s'a introdus prin soluția mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer, pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminând prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conține ea singură măsura ei estetică, nu s'ar înțelege de ce arta n'ar trăi mai departe în transcripția ei filosofică. Iar dacă opera ar exista esteticește abia prin forma ei, nu se vede de ce orice formă n'ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sunt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conținut și formă are astfel un simplu înțeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiția concretă a artei.

Distincția dintre formă și conținut, cu recunoașterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar și în practica artiștilor. Sunt opere în care accentul este pus mai cu seamă asupra conținutului de valori extraestetice. Așa este « drama tezistă » a lui Al. Dumas-fiul. In acelaș fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înțelesul unei acțiuni morale. « A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor ». Intreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filosoficului, interesantului. « Numai la Greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrângerea nevoilor și de suveranitatea

intelectului. Barbarilor însă frumusețea nu mai le este deajuns. Fără înțelegere pentru finalitatea necondiționată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliș străin și de o recomandație exterioară. Pentru toți ne-grecii arta este numai o sclavă a sensualității sau a rațiunii. Numai printr'un conținut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai printr'un material sensual, o reprezentare artistică poate să dobândească pentru ei însemnătate și interes » [1]. Generalizarea lui Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămâne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sunt altele în care accentul cade tocmai asupra acțiunii subsumative în sfera valorii estetice. In rândul acestora stau acele plăsmuiri artistice în care valoarea conținutului scade la minimum, întregul interes deplasându-se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel, pentru un Th. Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte și rare, între care legăturile versurilor devin puțin importante. In acelaș fel schițează odată Flaubert proiectul unei opere din care orice conținut să fie expulzat, în avantajul simplelor relații formale de stil. « Ceea ce mi se pare frumos și aș dori să fac, notează Flaubert în una din scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s'ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său, așa cum pământul se menține fără a fi sprijinit; o carte care aproape n'ar avea subiect sau cel puțin în care subiectul, dacă este cu putință, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sunt acelea în care există mai puțină materie»[2]. Această năzuință a revenit adeseori în arta modernă și ea stă la temelia acelui « purism » artistic, ale cărui forme au fost atât de numeroase în ultimul secol.

Trebue, în fine, să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus, fie asupra operei ca un întreg necondiționat, ca un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acțiunii însăși de a-l obține. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate*. Am spus că spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acțiuni finale a spiritului. Artistul propune un scop lucrării sale. Când acest scop este atins, opera de artă cere a fi apreciată în ea însăși, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece-o. Este cazul operelor «pure», al căror preț nu trebue căutat în cuprinsul lor de valori, așa cum era cazul poeziei grecești pentru un Fr. Schlegel și cum devenise obiectul năzuinții unui Flaubert. Dar până a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el desvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a prețuirii asupra mijloacelor, pe când operele interesante asupra conținutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă și cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează și la rezultatul autotelic care trebue să se înjghebeze în cele din urmă. «Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins și la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noțiune unei opere care ni se înfățișează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în același timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepției, ca în cazul execuției unei bucăți muzicale sau ca în acela al majorității reprezentațiilor artistice» [3].

Dacă însă facem abstracție de aceste cazuri în care sau forma sau conținutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea

estetică autotelică, luând în consecință o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl folosește hotărăște caracterul întregului, tot astfel și natura valorilor pe care le subsumează. Conținutul nu este indiferent într'o operă de artă. Solidaritatea conținutului cu forma este atât de mare, încât între una și alta există o relație funcțională permanentă. In una din contribuțiile cele mai adânci ale esteticei moderne, filosoful german G. Simmel a arătat în legătură cu operele având un cuprins religios, deosebirile care apar după felul special al religiozității care le inspiră. Astfel religiositatea obiectivă a catolicismului, aceea care se desvoltă în cadrul instituțional al bisericii cu lumea ei de simboluri transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul special al picturii Renașterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu și Isus, a Fecioarei și a Sfinților, ca niște personagii dominând din sfera lor sublimă lumea noastră, adevărați «prinți» sau «împărați» cum îi numește odată jesuitul Oliva, manifestă transcendentalismul creștinismului în Sud. Personagiile sfinte devenind însă în pictura lui Rembrandt oameni obișnuiți, grupați în scenele comune ale vieții, fac sensibilă pietatea panteistă a protestantismului, pentru care sensul religios nu se împlinește din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină vieața, ci din pietatea unei vieți închinată lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile [4].

Forma în artă, adică aparența ei, este astfel un reflex al conținutului, al cuprinsului ei de valori eteronomice. Nu totdeauna însă termenii de «formă» și «conținut» au fost luați în aceeași accepțiune. In terminologia lui Plotin forma, care este pentru el principiul unității frumosului, elementul spiritual care ține laolaltă părțile lui separate, primește numele de εἶδος, adică tocmai ter-

menul din care derivă cuvântul modern de *idee* [5]. Evoluția doctrinelor de estetică marchează astfel un proces de substituire, la capătul căruia ideea ajunge să denumească vechea formă, în timp ce noțiunea acesteia din urmă se exteriorizează, denumind aparența. La sfârșitul acestei evoluții stă o definiție ca aceea a lui Volkelt, după care forma este « aparența superficială a obiectelor » [6]. Dar chiar în acest din urmă înțeles, termenul de formă nu păstrează un înțeles univoc. In aparența unei opere de artă pot distinge calitățile ei sensibile sau relațiile dintre acestea. Aparența operelor muzicale sau plastice este făcută deopotrivă din sunetele, cu înălțimea, intensitatea și timbrul lor, din colorile, cu gradul lor de claritate și saturație, din lumini și umbre sau din linii, planuri și volume. Cu alte cuvinte, toate datele care pentru Fechner aparțin « factorului direct », spre deosebire de cel asociativ. Aparența unei opere înseamnă și relațiile dintre acestea, consonanța, armonia, simetria, proporția sau ritmul lor, apoi nesfârșitele lor raporturi de succesiune sau simultaneitate și care împreună constituesc ceea ce se numește compoziție, atât în artele statice cât și în acelea ale mișcării. Sub rubrica acestei accepțiuni a formei intră « homologia » sau « simfonia » lui Plotin sau categoriile arhitecturale pe care le stabilește Vitruviu: « ordonatio », « dispositio », « eurythmia » și « symetria », categorii pe care Alberti le înlocuește în Renaștere cu « numerus », « finitio » și « colocatio », a căror unire produce perfecțiunea unității, desemnată prin termenul « concinnitas ». Toate aceste date sensoriale sau relaționale ale aparenței întregesc laolaltă forma operei de artă. Am spus că forma operei există în unitate indisolubilă cu conținutul ei. Atât datele sensibile ale unei opere, cât și raporturile lor sunt în strânsă dependență organică de

conținutul valorilor pe care le manifestă. Viziunea despre lume a lui Leonardo da Vinci, felul său de a resimți vieața, valorile etice și religioase pe care le afirmă n'ar fi putut folosi sfera de colori, tonalitățile speciale și raporturile dintre ele din opera lui Raffael, după cum nici contrariul n'ar fi fost posibil. Imprejurarea devine însă mai sensibilă tocmai în acele opere, în care disociația forțată dintre formă și conținut înseamnă o adevărată degradare estetică. Așa se întâmplă cu operele și artiștii cari își asumă o formă străină, în absența conținutului corespunzător sau care o asociază cu un conținut care pentru ei este nefiresc și afectat, de pildă în cazul poeților cari mimează limba scriitorilor arhaici, fără ca naivitatea lumii vechi să mai vibreze cu adevărat în conștiința lor sau în cazul unei arte religioase sau eroice emanată dela niște artiști pentru cari pietatea sau vitejia nu mai sunt sentimente cu realitate subiectivă.

Operele de artă realizate nu sunt, așa dar, nici acelea pe care le-am numit mai sus « interesante », nici acelea « pure », nici acelea de « virtuozitate », niciuna din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sunt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rând o legătură exterioară între semn și semnificație și anume aceea a *alegoriei*. Statuele alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului lui I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică felurite provincii românești. Semnificația

nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în acelaşi moment, ci printr'un act de mediaţie, care îi permite să păşească dela semn la semnificaţie. De sigur, există şi în cazul acesta o presiune a semnificaţiei asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificaţie sunt întâmplătoare. Pentrucă provinciile româneşti poartă nume femenine, sculptorul alegoric le va înfăţişa ca femei. Există apoi alegorii în care înlănţuirea dintre semn şi semnificaţie se face după un alt tip de asociaţie. Mediocra artă decorativă a Imperiului al doilea în Franţa a răspândit în multe interioare statueta unei femei ţinând în mână o făclie: Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculându-se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală a adevărului. Există deci două tipuri de alegorii: *alegoria-personificaţie* şi *alegoria-metaforă*. Simbolul implică într'acestea o altă relaţie dintre semn şi semnificaţie. Interpenetraţia lor este atât de intimă încât spiritul n'are nevoie de nicio mediaţie pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintâiu. « Comparaţi imaginea mâinilor în două portrete pictate de Tizian şi de Rembrandt, ne învită Rodin .Mâna lui Tizian va fi dominatoare; în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă şi curajoasă » [7]. Aceste valori etice sunt date nemijlocit în aparenţă. Spiritul le găseşte fără a le căuta. Deosebirea dintre alegorie şi simbol nu este însă totdeauna la fel de clară. Iată o pânză de Ferdinand Hodler înfăţişând doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub vestmântul sumar şi un băiat, al cărui nud vesteşte vigoarea viitoare. Compoziţia se numeşte « Primăvara » şi manifestă prin titlul ei intenţia pictorului de a întocmi o alegorie de

tipul metaforic. Tabloul poate aparţine însă şi clasei simbolurilor, dacă ignorând titlul lui şi neinteresându-ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfăţişează, în frăgezimea şi ingenuitatea pubertăţii lor, valorile vitale care compun semnificaţia primăverii. Sunt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E. R. Curtius, a făcut odată următoarea observaţie: « Numele «Franţa» îngădue o personificare a patriei, pe care cuvântul « Germania » nu o autorizează. Figura « Germaniei » nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creaţie artificială, în timp ce « Franţa » trăieşte, în conştiinţa franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este o ficţiune căreia expresiile limbei şi efigiile cu care sunt decorate mărcile poştale, picturile şi monumentele, au sfârşit prin a-i conferi un corp şi o vieaţă. Un orator opoziţionist aruncă într'o zi aceste cuvinte guvernului monarhiei din Iulie: « Franţa se plictiseşte »! Şi în 1914, mareşalul Joffre, intrând în oraşelul alsacian Thann, scrise în proclamaţia sa: « Vă aduc sărutul Franţei » [8]. S'ar părea că în bine cunoscuta figură feminină a Franţei, un cetăţean al Republicei intueşte nemijlocit sfera de valori morale şi politice pe care le rezumă patria sa. Când, aşa dar, sculptorul Rude o înfăţişează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franţei războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar şi profunzime simbolică.

* * *

Forma unei opere şi cuprinsul ei de valori eteronomice, ceea ce s'ar putea numi conţinutul ei ideal, găsesc un teren de atingere în *motivul* operei. Un tablou sau o poemă nu sunt făcute numai din linii, forme, colori, ra-

porturi şi reprezentări imaginative de-ale lor. Toate aceste date se compun în imaginea intuitivă a unor lucruri sau a unor fiinţe care se găsesc într'o relaţie de acţiune reciprocă, întocmind chipul unei situaţii sau al unei întâmplări. Un tablou, o statue, un roman *reprezintă* ceva, un peisaj, o natură moartă, una sau mai multe fiinţe implicate într'un eveniment, o întâmplare care se desfăşoară într'un anumit cadru şi care compune un destin omenesc. Conexitatea elementelor aparente într'o totalitate semnificativă constitue motivul operei [9]. Cercetarea artistică vorbeşte adeseori dsepre motive *tipice* sau despre tipuri de motive. Astfel pictura Renaşterii foloseşte cu multă frecvenţă motivul tipic al Madonei cu copilul, al săgetării Sft. Sebastian, al Suzanei în baie, al suicidului Lucreţiei, etc. Motivul literar al fraţilor duşmani se desvoltă pe aceeaşi linie dela vechea legendă a lui Cain şi Abel până la « Hoţii » lui Schiller. Motivul paricidului se regăseşte deopotrivă în « Fraţii Karamazov » ai lui Dostoevschi şi în drama « Der Vater » a lui Hasenclever. Motivul imoralităţii politicianiste revine în « Liga tineretului » a lui Ibsen şi în « Scrisoarea pierdută » a lui Caragiale, ş. a. m. d. Motivul este mediul prin care conţinutul ideal al operei comunică cu aparenţa ei şi o conformează în consecinţă. Din această pricină motivul tipic se individualizează în împrejurarea concretă a feluritelor opere devenind motivul lor *individual*. Astfel, deşi Bellini şi Rafael, Mantegna şi Sodoma, Dostoevschi şi Hasenclever, Ibsen şi Caragiale au putut folosi aceleaşi motive, însuşirea specială a valorilor pe care urmăreau să le comunice, viziunea lor proprie despre lume şi vieaţă au înmlădiat totdeauna tipismul motivului, dându-i o formă particulară şi unică. Tot aşa motivele religioase folosite deopotrivă de pictorii catolici ai Italiei şi de protestantul Rembrandt se individualizează în felul pe care l-am văzut pus în lumină de Simmel. Pentru diferenţierea viziunii plastice a lui Veronese sau a lui Rembrandt a mijlocit felul special pe care şi l-a asumat motivul întrebuinţat de ei deopotrivă. Motivul « Pelerinilor din Emaus » revine la ambii pictori, individualizându-se însă în acord cu conţinutul ideal pe care el îl vehiculează.

Numai prin această specificare a motivului, viziunea proprie a artistului găseşte calea manifestării ei în datele formale ale aparenţei. Dacă motivul ar rămâne în întruchiparea lui pur tipică, el n'ar mai fi decât o schemă abstractă şi generală şi ca atare rău comunicabilă pentru afirmaţiile de valori ale artistului. Motivul Electrei este acelaşi în tragedia lui Sofocle şi în aceea a lui Hugo von Hofmansthal. Câtă deosebire însă între simplitatea eroinei antice şi caracterul exaltat al reîncarnării ei moderne. Racine găseşte sfera motivelor sale în tragediile lui Euripide, dar le prelucrează după cerinţele vieţii de curte a veacului său. Individualizarea motivelor se face totdeauna în acord cu natura valorilor pe care trebue să le transmită. Dar deşi rolul de mijlocitor al motivului poate fi bine precizat, el nu este indispensabil. Mai cu seamă în mişcarea artistică mai nouă a fost adeseori întreţinută veleitatea de a elimina motivul, făcând ca energia cuprinsului ideal să explodeze direct în aparenţă, fără intermediul lui. Arta « fără subiect » pe care o visa Flaubert, trebuia să fie de fapt o artă fără motiv. Acest program şi-a găsit unii continuatori. Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan cu cerinţa lui de a elimina subiectul, anecdota sau orice formă naturală, pentru a nu reţine decât forme şi tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plasticei de tipul creaţiei muzicale, arta care

se poate lipsi mai uşor de motiv. Se pot cita în această privinţă unele compoziţii de Kandinsky în care vehemenţa sau graţia care le inspiră se exprimă direct în formele lor sau în contrastul şi fuziunea tonurilor, fără să mai fi fost nevoie de reprezentarea unui motiv mijlocitor.

* * *

In sfârşit, pentru a enumera toate elementele pe care analiza le poate izola din complexul unei opere de artă, câteva consideraţii trebuesc consacrate şi materialului lor. Vorbind despre forma unei opere, spuneam că în ea intră în primul rând suma tuturor datelor sensibile care întregesc aparenţa ei. Dar nişte sunete, colori, linii şi planuri sunt calităţi care aderă la un anumit suport şi se schimbă odată cu el. Roşul colorii de ulei este altul decât al pastelului. Aceeaşi notă sună altfel din flaut sau violoncel. Datele sensibile apoi se recompun într'un motiv. Dar sub motiv, ochiul priveşte bucata de materie pe care artistul a trebuit s'o prelucreze pentru a-l obţine. Venera de Medicis nu este numai reprezentarea Zeiţei antice, dar şi o bucată de marmură şi în această calitate ea s'a constituit în acord cu indicaţiile acestui material. Este drept că pentru o naivă atitudine iluzionistă în artă, Venera de Medicis nu este decât Zeiţa, după cum o pânză de Luchian poate să nu fie decât un buchet de flori. Cine răsfrânge opera de artă în acest chip, elimină din felul său de a o recepta ceea ce alcătueşte tocmai caracterul ei distinctiv şi anume acela de a fi un mod special de organizare a materiei, al unei varietăţi determinate a ei. Dar dacă amatorul neprevenit poate nesocoti uneori această particularitate, artistul o pierde rare ori din vedere. Concepţia sa e mai totdeauna raportată la un material; munca execuţiei se izbeşte apoi tot timpul de

însuşirile implicate de el şi ceea ce rezultă până la urmă îi apare limpede ca produsul unei acţiuni de stăpânire a materiei, prin conformare la virtuţile ei prohibitive sau solicitatoare. « Fiecare material, scrie odată sculptorul şi pictorul Max Klinger, stăpâneşte prin înfăţişarea şi facultatea lui de a fi prelucrat un spirit personal, o poezie proprie, care hotăreşte caracterul plăsmuirii artistice într'un fel care nu poate fi înlocuit, tot astfel după cum caracterul unei bucăţi muzicale întemeindu-se pe un mod anumit, simţit mai dinainte, se anulează odată cu transpunerea lui într'un alt mod. Când concepţia şi execuţia nu sunt raportate la acest spirit al materialului sau când un material este tratat în spiritul altuia, unitatea artistică a impresiei este dela început sfărâmată »[10]. Pentru a ne convinge câtă însemnătate au însuşirile specifice ale materialului prelucrat în constituirea impresiei estetice, ni se propune experienţa considerării unei opere în care caracterele unui material cert sunt imitate cu mijloacele altuia. Astfel, un ghips care imită o sculptură în lemn sau un desemn în peniţă care vrea să provoace iluzia unei gravuri îşi pierd esteticeşte orice importanţă [11]. Eroarea a fost săvârşită uneori şi de artişti renumiţi. Astfel Bernini în grupul sculptural « Apollo şi Daphne » din Galeriile Borghese (Roma) încearcă să redea prin marmură fragilitatea tinerelor ramuri care se desfac din trupul eroinei vechiului mit. In catedrala Sf. Petru (Vatican), el încearcă să reprezinte în bronz fluiditatea norilor cari poartă pe Isus către ceruri, o impresie capabilă a fi obţinută cu mijloacele mai aeriene ale picturii. In ambele cazuri contemplatorul nu se poate împiedica de a recunoaşte în astfel de opere o trăsătură fundamental falsă, o caducitate iremediabilă. Tot astfel când pentru a obţine o iluzie mai deplină, reprezentarea artistică a unui ma-

terial dat ar fi înlocuită prin însuşi acel material, de pildă când părul unei statui ar fi figurat prin păr adevărat, impresia nu poate deveni decât grotescă. Eliminarea materialului cu virtuţile lui estetice specifice, în favoarea unei iluzii naive, introduce în operă un principiu de disoluţie şi moarte. Cu acestea atingem însă problemele speciale ale contemplaţiei şi creaţiei artistice. Pentru moment ne interesează numai să stabilim în ce mod însuşirile particulare ale materialului întrebuinţat determină structura operei de artă; care este, cu alte cuvinte, funcţiunea estetică a materialului.

Unul dintre cei dintâi teoreticieni cari au înţeles valoarea estetică a materialului şi a construit pe acest fapt fundamental înţelegerea filosofică a artei a fost, pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, G. E. Lessing (*Laocoon*, 1760). Deosebirea pe care el o stabileşte între plastică şi poezie, ca arte ale coexistenţei şi succesiunii, se întemeiază pe caracterul special al materialului pe care ele îl folosesc. In conformitate cu aceasta, poezia poate mai bine să povestească, să evoace evenimente, pe când plastica izbuteşte mai bine în redarea momentelor statice. Dar deşi clasificarea artelor pe care Lessing o stabileşte cu acest prilej este, după cum vom vedea, susceptibilă de discuţii, principiul pe care el îl pune în lumină rămâne valabil şi poate îndruma cercetarea şi de aci înainte. Funcţiunea estetică a unui material anumit constă mai întâi în indicaţiile sau contraindicaţiile artistice pe care el le cuprinde. Există o afinitate determinată între unele valori ideale şi materialul menit să le întrupeze. Un monument poate fi realizat în piatră sau bronz, nu însă în fier sau porţelan. Perenitatea bronzului şi pietrei le indică pentru concepţia monumentală. Ductilitatea fierului îl face apt pentru lucrările inginereşti şi cum însuşirea

lui de a fi tras în bare relativ subţiri îi permite întrebuinţarea în construcţii în care golurile să fie mai numeroase decât plinurile, indicaţiile materiale ale fierului au permis restituţia unui gotic modern, printre ale cărui manifestări trebue trecut şi Turnul Eiffel din Paris. Fragilitatea porţelanului îl recomandă pentru lucrările de mici proporţii şi pentru linia graţioasă. De asemeni pământul, folosit cu mult succes în acest sens de statuetele de Tanagra. Lemnul, care poate fi lucrat, nu însă până la diferenţierea de contururi a marmurei sau bronzului, înfăţişează totdeauna planuri mai dur articulate şi linii mai anguloase: un motiv pentru care a fost folosit cu multă preferinţă de plastica realistă a goticului, cu lumea ei de viziuni ascetice. Betonul armat este în mare parte răspunzător de caracterul stilistic al arhitecturii contemporane. Armatura de fier care susţine masa betonului, îngădue dispunerea lui în mari suprafeţe pline. Ceea ce împiedecă însă betonul să realizeze cu adevărat masivitatea, aşa cum o făcea piatra vechilor construcţii, este friabilitatea lui, perceptibilă printr'o anticipaţie tactilă chiar sub tencuiala care o acoperă şi care imprimă întinselor suprafeţe pline ale arhitecturii actuale, caracterul deficient al unor paravane, cu tot ce se uneşte ca impresie de instabilitate de o astfel de reprezentare. Pasta densă a colorilor în ulei poate reda mai bine materialitatea obiectelor; în timp ce fluiditatea acuarelei o face mai proprie pentru reprezentarea luminii.

Dar alături de aceste indicaţii sau contraindicaţii artistice ale materialelor, structura lor specială, aşa cum ea rezultă din lucrarea naturii sau a tehnicei omeneşti, se integrează şi prin această însuşire a lor în aspectul total şi definitiv al operei de artă. Arta înţeleasă ca un rezultat apărut la punctul de încrucişare a forţei plastice a naturii

cu facultatea creatoare a omului, îşi ilustrează această situaţie intermediară a ei şi prin aportul pe care îl menţine din activitatea organizatoare anticipativă a naturii. Lemnul sau piatra înainte de a căpăta o formă prin intervenţia artistului, a dobândit o structură graţie proceselor naturale de creştere organică, stratificare şi cristalizare. Alteori, materialele sunt produsele tehnicei, aşa cum este cazul bronzului, porţelanului, teracotei, etc. Dar şi într'un caz şi în celălalt, oricare ar fi calea pe care s'a constituit materialul, el are o anumită valoare estetică decorativă care se subordonează totalităţii operei. In acest fel, fibrele lemnului şi desenele pe care ele le întocmesc intră ca un factor estetic integrant în sculptura şi gravura în lemn. Pe alternanţa direcţiei fibrelor şi pe contrastul dintre coloarea şi desemnul feluritelor esenţe de lemn se întemeiază marcheteria; după cum din varietatea coloristică şi structurală a feluritelor pietre se constitue mozaicul. O valoare decorativă trebue apoi să recunoaştem grăuntelui pietrei sau fibrei hârtiei, care ocupă singure suprafaţa liberă cuprinsă între conturele desenului. Plină de consecinţe este şi relaţia decorativă în care feluritele materiale se găsesc cu lumina. Astfel, pe când granitul pare a respinge, marmura sau alabastrul par a o asimila pentru a o iradia apoi din straturile lor mai mult sau mai puţin superficiale, în timp ce bronzul o lasă să se prelingă. Intransparenţa granitului, relativa transluciditate a marmurei şi alabastrului şi luciul bronzului sunt însuşiri care completează cu aportul lor propriu înfăţişarea operei de artă. Este evident că exemplelor de până aci, culese din domeniul artelor plastice, li se pot alătura altele noui, împrumutate muzicii şi poeziei. O poezie lirică trăieşte nu numai prin cuprinsul ei de valori şi prin unitatea ei estetică, dar şi prin structura sonoră a limbii în care este scrisă. Intr'un sonet de Petrarca intră

ca un factor integrant armonia proprie limbii italiene. Tot astfel timbrele greu de caracterizat ale feluritelor instrumente, gravitatea violoncelului, dulceaţa oboiului, explosivitatea alămurilor intră în opera compozitorului ca un element estetic de care el nu este direct răspunzător şi pe care îl aduc materialele pe care le face să răsune.

Analiza elementelor care întregesc o operă de artă permite astfel distincţia teoretică dintre conţinutul ei de valori, aparenţa ei sensibilă şi relaţională, adică forma ei, motivul şi materialul ei. Dar numai adaptarea reciprocă a acestor elemente în interiorul unităţii estetice autotelice reconstitue ceea ce putem numi o operă de artă. Dar cum se obţine această unitate, cu alte cuvinte care sunt momentele constitutive ale artei ca o întocmire pur estetică, este o altă întrebare şi ea cere o cercetare separată.

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

Caracterizarea operei de artă ca un mod special de organizare a materiei și de compunere a datelor conștiinței rămâne cu totul incompletă și provizorie câtă vreme nu amănunțim în ce constă această organizare și compunere. Tâmplarul care întocmește o masă dă și el o anumită organizație materiei pe care o manevrează. Omul de știință care clasifică fenomenele pe care le observă compune în felul lui datele naturii sau ale conștiinței, rânduindu-le în mai multe clase, genuri și specii. Dar aceste chipuri ale prelucrării nu sunt ale artistului. Produsul lucrării sale, adică opera de artă, are o structură proprie, care implică modalități speciale de organizare. Aceste modalități trebuesc acum descrise și anume pe calea unei analize fenomenologice, adică al acelui fel de a considera realitatea în sine însăși, în esențialitatea ei, independent de felul producerii ei și a efectelor pe care le determină. Fenomenologii de strictă observanță socotesc că aceste diverse cercetări trebuesc eliminate din câmpul unei estetice ca știință autonomă. Ce este arta, spun ei, nu ni se va destăinui niciodată, arătând modul cum ea s'a produs sau stările pe care le cauzează. Spre deosebire de acești fenomenologi, noi socotim că toate aceste cercetări își au interesul lor și că pot înainta

cunoștința noastră despre opera de artă, o realitate devenind mai inteligibilă, putând fi adusă mai deplin în stăpânirea noastră intelectuală, cu cât este mai bogat sistemul faptelor la care o relatăm. Dar înainte de a întreprinde astfel de cercetări, este necesar să cunoaștem ce este opera de artă în sine, tocmai pentru a o putea distinge de ce nu este artă și pentru a evita eroarea de a considera obiecte care stau în afară de sfera problemei. Rolul metodei fenomenologice intervine aci. Trebue, pe de altă parte, reamintit că descrierea particularităților de structură ale operei de artă echivalează pentru noi cu formularea de norme. Arătând ce este arta vom înfățișa și cum trebue ea să fie și cum trebue să fie receptată. Arta fiind obiectul final al activității artistice, este cu neputință de a determina momentele ei constitutive, fără ca în acelaș timp să nu prescriem și țintele procesului creator, ca și acelea ale receptării ei.

a) IZOLAREA

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gândește un obiect în sfera valorii estetice și îl răsfrânge ca operă de artă, îl consideră ca o realitate sustrasă înlănțuirii evenimentelor, ca ceva care își ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar cine nu se mulțumește numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar să prelucreze efectiv un material pentru a obține opera, trebue să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de țintă. Primul dintre aceste mijloace este *izolarea.* Opera de artă este și trebue să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuesc împreună câmpul experiențelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfățișează să nu manifeste însușirea de a fi izolată față de restul realității. Modalitățile izolării

variază însă cu fiecare artă. Astfel tăcerea care precedă începutul unei bucăţi muzicale sau al unei reprezentaţii teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiţie psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. Apariţia maestrului la pupitru şi liniştea care se stabileşte cu încetul marchează pentru conştiinţa estetică promovarea către o realitate desprinsă din complexul relaţiilor practice. Când tăcerea se asociază cu întunericul, cadrul izolator se intensifică. Raţiunea acestei asocieri, foarte des folosită, nu este numai psihologică. Ea nu urmăreşte numai sporirea activităţii unuia din simţuri, prin diminuarea funcţiunii celuilalt, dar şi o suprimare mai radicală a legăturilor cu restul lumii înconjurătoare.

Ceea ce este tăcerea şi întunericul în muzică este rama în pictură. Dar raţiunea de a fi a ramei nu mai are niciun caracter psihologic, cum trebuia să recunoaştem într'o măsură oarecare tăcerii şi întunericului. Intrebuinţarea ramei nu urmăreşte să împiedece percepţia şi să continue dincolo de limitele tabloului. Percepţia unui tablou nu riscă niciodată să depăşească marginile lui. Unitatea tabloului este evidentă din primul moment. Rama nu are decât funcţiunea să sublinieze izolarea operei din complexul practic al realităţii. Rama se menţine chiar când tabloul nu manifestă o unitate închegată, când el nu înfăţişează un obiect sau o scenă completă, ca de pildă « Ridicarea la cer a Mariei » de Rubens (Viena), unde personajele din stânga şi din dreapta sunt deopotrivă tăiate de marginea pânzei. Astfel de tablouri, foarte numeroase în baroc şi în naturalism, deşi solicită imaginaţia să prelungească percepţia, nu fac inutilă rama, funcţiunea ei nefiind să limiteze, ci să izoleze. « Opera de artă, scrie odată Ortega y Gasset, este o insulă imaginară înconjurată din toate părţile de realitate. Pentru ca

lucrul să devină posibil, este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de vieaţa care îl împrejmue. De la pământul pe care-l călcăm în picioare, până la terenul tabloului, nu putem să înaintăm pas cu pas. Ba chiar nehotărîrea limitelor dintre artistic şi vital, turbură bucuria noastră estetică. Din această împrejurare rezultă că un tablou fără cadru, confundând limitele sale cu obiectele utile şi extra-artistice care îl înconjoară, îşi pierde din plenitudinea şi puterea lui de sugestie. E nevoie ca zidul adevărat să se termine şi deodată, fără ezitare, să ne găsim în interiorul ideal al tabloului. In acest scop este necesar un izolator. Funcţiunea aceasta o îndeplineşte cadrul » [1].

Acelaşi rol îndeplineşte soclul în sculptură. Fără îndoială că sensul lui este şi practic, ca unul care garantând o bază solidă bustului sau monumentului, îi oferă în acelaşi timp o siguranţă pe care amestecul cu obiectele printre care se circulă ar putea-o compromite. Dar soclul are şi funcţiunea estetică specială de a mijloci trecerea dela totalitatea spaţiului către spaţiul special în care se înscrie plăsmuirea artistică. In fine, prin propria lui valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului. Dar cea mai de seamă funcţiune estetică a soclului este să izoleze figura, s'o înalţe peste realitatea comună într'o regiune ideală [2]. Din această pricină, soclul a fost întrebuinţat nu numai de sculptori, dar şi de atâţia din pictorii Renaşterii, de un Bellini, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, care înfăţişau personajele sacre pe un piedestal, de sigur pentru a obţine mai intens izolarea constitutivă pentru orice operă de artă. Există de sigur şi opere plastice lipsite de soclu. Aşa, de pildă, în arta Extremului-Orient, statui de oameni, animale, idoli, sunt adeseori aşezate direct pe pământ. După cum observă însă odată Erich Everth, astfel de figuri renunţă la efectul propriu zis estetic, urmărind să inspire teroarea sau alte efecte

practice. Ţinta aceasta o ating şi figurile de ceară din colecţiile de tipul Muzeului Grévin, lipsite şi ele de soclu. Când însă suprimarea soclului nu poate fi pusă în legătură cu o intenţie practică, figura plastică redată planului comun, impresionează ridicul, ca ceva esteticeşte degradat, întocmai ca reprezentaţiile dramatice coborîte de pe scenă în stradă.

August Schmarsow observă odată că operele sculpturii sunt îndeobşte înălţate din *spaţiul plastic* în *spaţiul vizual*. In spaţiul plastic aceste opere există atâta vreme cât artistul le modelează, cât timp adică ele se găsesc în raport cu funcţiunile lui tactile. Toate obiectele practice figurează de altfel în spaţiul tactilităţii. Un obiect practic este totdeauna pentru noi ceva care poate fi cuprins şi pipăit, cel puţin în reprezentare. Opera de artă terminată se înalţă însă din spaţiul tactil în acela vizual, devenind o pură imagine optică, obiectul unei contemplaţii imateriale [3]. Printre mijloacele care înalţă imaginea în planul vizualităţii pure stă şi întrebuinţarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării şi anume *proiectarea în spaţiul artistic*, un termen mai general decât spaţiul vizual. Insuşirea de a fi un loc al purei vizualităţi este numai una din calităţile spaţiului artistic; celelalte atribute ale lui rămân încă a fi găsite. Vom spune astfel că spaţiul artistic este convenţional. O perspectivă de kilometri poate încăpea într'o gravură de câţiva centimetri. Cine vede într'un mic desen reprezentarea unui întins peisaj, admite odată cu aceasta o convenţie care îl izolează din realitate. Iluzia nu devine niciodată atât de mare încât să facă inconştientă convenţia constitutivă pentru contemplaţie, căci dacă lucrul s'ar întâmpla, spectatorul ar privi un adevărat colţ al naturii, iar nu o operă de artă. O altă însuşire a spaţiului artistic este de a se găsi într'un raport de discontinuitate cu spaţiul practic. Cele două spaţii nu se

continuă niciodată unul pe altul. Spaţiul unei încăperi nu se prelungeşte în spaţiul înfăţişat de tabloul care atârnă pe unul din zidurile ei. Intre aceste două spaţii există o relaţie de completă opoziţie. Tabloul se găseşte *în faţa* mea, dar nu aşa cum ar fi situat un obiect de utilitate practică pe care l-aşi privi din perspectiva frontală. Vecinătatea lui frontală cu privitorul este opoziţia dintr'o lume calitativ deosebită şi anume tocmai din lumea spaţiului artistic [4]. Prin toate aceste însuşiri ale spaţiului artistic, proiectarea în mediul lui este încă unul din mijloacele izolării.

Intr'acestea artele zise succesive întrebuinţează în vederea izolării *proiecţia în timpul artistic*. Timpul artistic prezintă şi el numeroase caractere diferenţiale faţă de timpul practic. Mai întâi, timpul artistic prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor, manifestă felul lui convenţional. O întâmplare povestită într'un roman sau acţiunea unei drame nu au aceeaş durată în ipoteza desfăşurării lor reale şi în redarea lor artistică. «Povestirea de iarnă» a lui Shakespeare înfăţişează întâmplări despărţite printr'un interval de douăzeci de ani, în timp ce reprezentarea ei pe scenă durează abia câteva ore. Evenimentele intime invocate în «Ulysse» al lui Joyce sunt presupuse că umplu o singură zi din vieaţa unui om, pe când lectura acestui voluminos roman durează neapărat mai mult. Cine ceteşte un roman sau asistă la o reprezentaţie dramatică, acceptă o durată convenţională şi se izolează în felul acesta din timpul real. Nu numai de altfel că timpul reprezentat poate avea o întindere cu mult mai mare decât acel obiectiv care îl cuprinde, dar acesta din urmă poate avea o durată subiectivă inferioară aceluia care poate fi măsurat cu ceasul. O reprezentaţie teatrală de trei ceasuri care figurează desfăşurarea unei vieţi întregi

poate părea aceluia care a urmărit-o cu emoţie şi interes că s'a scurs în câteva momente [5]. Liberarea de condiţiile timpului practic prin ficţiune artistică este o împrejurare dintre cele mai obişnuite. Timpul real este apoi *unidirecţional.* El dispune momentele care îl compun în direcţia unică a înaintării din trecut către viitor. Convenţia artistică poate însă interverti această direcţie povestind mai întâi viitorul unei acţiuni, al cărei trecut este înfăţişat mai în urmă. Astfel în romanele autobiografice, în «Adolf» al lui Benjamin Constant sau în «Dominique» al lui Fromentin, povestirea se deschide asupra evocării unui moment a cărui pregătire din trecut este înfăţişată abia după aceea. Timpul real este şi *unidimensional.* Momentele lui se succed după singura dimensiune a relaţiilor dintre *înainte* şi *apoi.* Timpul artistic poate avea o structură mai complicată. El poate fi bidimensional şi momentele lui se pot compune nu numai după relaţia dintre înainte şi apoi dar şi după aceea dintre nivele ale timpului *mai jos* sau *mai sus.* Aşa în romanul «Mrs. Dalloway» al scriitoarei engleze Virginia Woolf, povestirea întâmplărilor unei singure zi alternează cu aceea a unor evenimente vechi de două zeci de ani, aşa încât romanul în întregimea lui pare a se desfăşura în două serii ale timpului, situate la altitudini diferite. Este drept că şi în durata psihologică percepţiile prezente pot necontenit să se amestece cu amintirile trecutului, fără însă ca prin aceasta să se producă o denivelare a duratei interne, de vreme ce amintirile sunt şi ele stări sufleteşti legate de actualitatea conştiinţei şi prin urmare veşnic la timpul prezent. Cine întâlneşte un prieten şi îşi aminteşte apoi împrejurările în care l-a cunoscut, trăieşte două stări cari se succed pe direcţia unidimensională a timpului practic. Când însă Virginia Woolf ne înfăţişează pe eroina ei trăind un moment

al zilei care serveşte de cadru întregei povestiri şi apoi un altul al vechei iubiri, înfăţişate nu numai ca o amintire, dar ca o întâmplare desfăşurată într'un alt nivel al duratei, ea obţine o construcţie temporală fictivă şi convenţională. Este aci unul din mijloacele cele mai ingenioase pe care l-a găsit literatura pentru a obţine depăşirea şi izolarea din relaţiile timpului practic. Un mijloc obţinut prin analogie cu discantul muzical în care două serii tonale sunt făcute să răsune alternativ. In sfârşit, timpul artistic este eterogen faţă de cel practic. Ele nu se continuă şi nu se însumează, ci se opun ca două medii deosebite. Când asist la reprezentaţia unei drame care începe la ora 8 seara, nu pot spune că acţiunea desvoltată acolo, concepută ca ficţiune literară, începe la aceeaşi oră şi se termină cu sfârşitul spectacolului. Intre aceste două momente a durat numai reprezentarea ca o acţiune practică, nu însă şi drama ca operă de artă, care din momentul în care a început să se desfăşoare şi până la sfârşit, a decurs într'un mediu temporal deosebit.

Lipsa momentului izolator compromite totdeauna valoarea estetică a operelor. Am citat mai sus cazul statuilor fără soclu sau al reprezentaţiilor teatrale coborîte în stradă. In rândul acelorași exemple am putea adăuga, împreună cu R. Hamann, pe cel al grădinilor astfel pictate pe zidurile unora din curţile palatelor baroce, încât să favorizeze iluzia că grădina continuă curtea sau cazul acelor tablouri în care o tehnică abilă poate da impresia că braţul unuia din personajele figurate iese afară din tablou [6]. In toate aceste prilejuri renunţarea la proiecţie în spaţiul artistic impresionează grotesc şi determină desaprobarea estetică. Dimpotrivă, izolarea aplicată chiar unor înfăţişări ale naturii sau ale vieţii practice le conferă o anumită valoare artistică. Astfel la Salzburg, în timpul stagiunii teatrale

de vară, un proiector îşi plimbă fasciculul de raze, până la ore târzii, asupra vreunuia din detaliile peisajului dispus pe colinele din preajmă, vreo casă de ţară sau un colţ de pădure. Izolate prin lumină mai puternică în cadrul nopţii înconjurătoare, aspectele acestea dobândesc un anumit farmec artistic. Plimbările prin vechile străzi ale Sienei rezervă călătorului o plăcere de acelaş fel. Cum oraşul este situat pe mai multe coline, se întâmplă ca prin arcul unei bolţi deschise la vreun capăt de stradă, să zăreşti în rama lui un grup de clădiri pe înălţimea dimpotrivă: efectul este totdeauna artistic [7]. Dacă trebue să recunoaştem apoi o oarecare valoare artistică imaginilor fotografice, lucrul se datoreşte numai izolării lor din complexul în care vieaţa ni le prezintă de obiceiu. Această posibilitate a fotografiei a desvoltat-o cu mult succes cinematograful, obţinând acel efect pe care un teoretician l-a numit « fantasticul apropierii » [8]. Clanţa unei uşi, o roată care se învârteşte, un obiect uzual, sporite în dimensiunile lor obişnuite, printr'o fotografiere din strictă proximitate, impresionează artistic. Izolarea ne apare astfel ca unul din momentele constitutive ale artei, deşi nu singurul şi nu unul suficient.

b) ORDONAREA

Pentru o conştiinţă care nu este călăuzită nici de disciplina ştiinţifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într'un mod cu totul întâmplător. Imagini aparţinând unor categorii deosebite sau provenind din serii cauzale dintre cele mai diverse, se poate întâmpla să bată la poarta conştiinţei şi să găsească deopotrivă intrare. Percepţii ale feluritelor simţuri pot să se producă împreună şi să intre în conştiinţă în acelaşi timp. In fine percepţiile se amestecă necontenit cu reprezentările, gândurile

noastre intime se învălmăşesc în fiecare clipă cu imaginile pe care le primim dela lumea exterioară. Există în « Ana Karenin » a lui Tolstoi un pasaj în care eroina romanului este înfăţişată îndreptându-se în prada unei mari agitaţii sufleteşti către staţia de drum de fier unde avea să-şi găsească sfârşitul. In acest drum tragic, romancierul ne arată cum în conştiinţa eroinei sale se amestecă necontenit elemente ale reflecţiei proprii cu impresiile primite dela tumultul străzilor pe care le străbate. Este un tablou credincios al felului în care în conştiinţa omenească se amestecă necontenit percepţii cu reprezentări, afecte şi acte de judecată, de altfel nu numai într'un suflet stăpânit de o emoţie violentă. Confuzia dintre stările conştiente de provenienţă endogenă sau exogenă este atât de mare la primitivi dar şi la unii copii, încât adeseori ei nu pot să distingă între visurile lor şi realitate. Faţă de acest haos vibrant de imagini, judecăţi, afecte, tendinţe, care alcătuesc în fiecare moment ţesătura conştiinţei omeneşti, apar ştiinţa şi arta pentru a introduce ordine.

Ştiinţa nu este altceva decât întreprinderea spiritului care îşi propune să limpezească şi să ordoneze icoana confuză a lumii, aşa cum ea apare în mod nemijlocit şi naiv în conştiinţă. In acest scop, ştiinţa începe prin a stabili graniţe precise între eu şi non-eu, între lumea experienţelor subiective şi obiective. Ea distribue apoi obiectele care compun realitatea, în tipuri, genuri, speţe, încât din haosul primitiv al impresiilor, obţine un ansamblu sistematizat în clase de felurite grade de generalitate, subsumate unele altora. In sfârşit, ştiinţa a găsit mijlocul de a se orienta în realitate, stabilind nu numai raporturi coexistenţiale între fenomene, dar şi raporturi de succesiune. Ea poate de pildă distinge cu justeţe între anterior şi posterior. Pentru mentalitatea naivă, anterior este ceea ce

apare mai înainte în conştiinţă, posterior ceea ce apare mai în urmă. Dar în practica lucrurilor, efectul poate apărea înaintea cauzelor, adus de felul cu totul întâmplător în care luăm cunoştinţă de realitate. Ştiinţa luptă însă şi împotriva acestor pricini de confuzie, stabilind ordinea reală a succesiunii fenomenelor şi observând regularitatea raportului dintre ele. Pe această cale sunt determinate legile ştiinţifice. Prin legi, clase, tipuri, specii, etc., haosul vibrant care apărea mai întâi conştiinţei se dispune într'un cosmos în care fenomenele sunt grupate potrivit cu natura lor şi se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obţine o astfel de icoană ordonată a lumii, ştiinţa se hotărăşte la un sacrificiu şi anume la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reţinând numai trăsăturile lor esenţiale şi comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noţiunea abstractă. Dacă ştiinţa ar menţine individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor şi legilor generale ar deveni imposibilă.

Există însă şi un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii şi aceasta este arta. Dar arta, spre deosebire de ştiinţă, nu are nevoie de sacrificiul calităţilor sensibile ale obiectelor. Arta nu lucrează cu noţiuni, ci cu imagini. Chiar atunci când ea trebue să folosească noţiuni, ca de pildă în literatură, ele nu sunt decât simple materiale, care prin felul în care sunt compuse ajung să reconstituiască o imagine individuală. Se poate spune, în adevăr, că arta rămâne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unităţi restrânse, subordonate unei largi unităţi cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebue să existe o varietate, pe care s'o înglobeze şi s'o domine. Pentru mulţi din esteticienii mai vechi formula frumuseţii era *unitatea în varietate.* Obiecte dintre

cele mai felurite devin deopotrivă frumoase, pentru Plotin, prin participarea lor la idee, la raţiunea divină, care fiind unică, împrumută unitatea ei masei disparate a lucrurilor pe care le pătrunde. « Este urît, scrie Plotin, tot ce nu e dominat de către formă şi raţiune, tot ce n'a primit încă pe deplin acţiunea formativă a ideii. Dar ideea se apropie şi ea ordonează, combinându-le, părţile multiple din care o existenţă este făcută; ea le reduce la un tot convergent şi creează unitatea, pentrucă ea însăşi este una şi pentrucă existenţa formată prin ea devine una, atâta cât poate deveni un lucru compus din mai multe părţi. Frumuseţea rezidă deci într'un lucru, în măsura în care el este redus la unitate » [1]. Acest vechiu câştig al esteticei trebue păstrat şi astăzi, cu excepţia că fenomenologia frumuseţii nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însuşiri contribue să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unităţii în varietate este însă incontestabil. Să urmărim câteva din modalităţile aplicării ei în domeniul feluritelor arte.

Unul din mijloacele mai deseori întrebuinţate de artele plastice în vederea unificării este integrarea feluritelor detalii ale compoziţiei în interiorul unui contur geometric regulat. Astfel Renaşterea arăta mai multă preferinţă pentru conturul triunghiular sau, cum se spunea atunci, « piramidal ». « Inălţarea la cer » sau « Coborîrea de pe cruce », motive foarte frecvente în pictura Renaşterii, sunt mai totdeauna ordonate prin conturul triunghiular şi fără îndoială că dacă pictorii se opreau aşa de des asupra unui astfel de motiv, preferinţa lor se explică şi din pricina afinităţii lui cu această schemă regulată, capabilă să unifice cu uşurinţă bogăţia de detalii a tabloului. Schema triunghiulară este folosită şi de renumita « Primăvară » a lui Sandro Botticelli. Ingerul care pluteşte deasupra scenei marchează

punctul din care coboară cele două laturi ale unui triunghiu isoscel. Dacă totuşi personajiile din extremitatea dreaptă şi stângă a tabloului rămân afară de triunghiu, lucrul se explică prin aceea că artistul n'a voit să schematizeze prea mult compoziţia sa, lăsând o parte din ea neordonată şi rezervând astfel întregului mai multă vieaţă şi mişcare. Triunghiul este numai unul din contururile integrante posibile [2]. Alteori este întrebuinţat dreptunghiul ca de pildă în « Cina » lui Leonardo da Vinci, cercul ca în « Madonna della Sedia » a lui Raffael sau elipsa ca în partea superioară a « Disputei Sacramentului » de acelaşi, în « Despărţirea apelor de pământ » a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine şi în atâtea din compoziţiile lui El Greco, pentru care era conturul preferat. Printre conturile geometrice, unul mai puţin folosit, din pricina mediocrei lui valori estetice, este pătratul. Pătratul reprezintă în adevăr un caz de unificare prea simplă, deoarece varietatea pe care o domină este aceea a laturilor lui egale între ele. Unitatea trebue să se stabilească însă asupra unei diversităţi mai bogate şi mai greu de stăpânit.

Elementul integrant este uneori căutat în unitatea de direcţie. Foarte folosită a fost diagonala ca în « Coborîrea de pe cruce » a lui Rubens (din Catedrala dela Anvers) sau ca în « Orbii » lui Pieter Breughel-Bătrânul (din Muzeul Naţional din Neapole). Alteori el este căutat în unitatea aceluiaşi tip de linie care revine în toate detaliile tabloului. Astfel în « Naşterea Venerii » a lui Sandro Botticelli (din Galeriile Uffizzi), aceeaşi curbă ondulatorie de forma valurilor, indicată mai întâi în undele mării din fundul compoziţiei, revine în scoica din care Venera se înalţă, în silueta acesteia, în părul care îi flutură în vânt, în vestmântul pe care personajul din dreapta i-l întinde,

în rochia ei şi în voalurile care acoperă Zefirii din stânga. Toate formele tabloului sunt astfel reduse la acelaşi tip şi unitatea care rezultă este foarte stabilă, deşi nu prezintă niciun schematism rigid sau monoton. Alteori în sfârşit, unificarea se poate obţine prin repetarea aceluiaşi tip de poligon. Un bun exemplu, cules de data aceasta din producţia modernă, este peisajul din « Cadaquès » al lui André Derain, unde oraşul văzut din depărtare se rezolvă într'o structură de pentagoane şi dreptunghiuri. Dar aci este întrebuinţată şi schema triunghiulară, care conţine întreaga lor multiplicitate. Unitatea obţinută este în consecinţă foarte strictă, deşi varietatea pe care ea o conţine este mai mică şi impresia generală rămâne mai monotonă. Este evident că tot ce am spus despre acţiunea unificatoare a direcţiilor şi a identităţii lineare şi poligonale, folosind numai exemple din pictură, poate fi repetat şi pentru sculptură sau arhitectură. Unificarea prin aceste mijloace operează şi aci. Arcul plin-cintru al romanicului şi ogiva gotică, verticalismul acestuia şi orizontalitatea palatelor Renaşterii, cupola barocă şi voluta rococo sunt deopotrivă forme şi direcţii care prin revenirea lor în interiorul aceluiaşi ansamblu arhitectural îi dă unitatea necesară. Ceea ce este mai interesant este că şi artele care se desvoltă în timp folosesc uneori unificarea prin repetarea aceluiaşi element. Se cunoaşte astfel rolul pe care îl joacă leit-motivul în drama muzicală a lui Wagner, variaţiile muzicale pe aceeaşi temă, apoi expresiile sau caracterizările care revin necontenit în zugrăvirea unor caractere dramatice sau epice. Astfel în « Războiu şi Pace » de Leon Tolstoi, pictura corpolentului, bunului şi abulicului Karatajew reia necontenit comparaţia cu sfera [3], iar Agamiţă Dandanache al lui Caragiale evocă mereu succesele electorale ale familiei sale încă din anul 1848: reveniri de mo-

tive care în astfel de compoziţii lucrează ca un factor de integrare şi unificare. Unificarea în interiorul unui contur joacă apoi un anumit rol şi în poezie. Gruparea versurilor în strofe, întrebuinţarea formelor fixe, precum sonetul, glossa sau rondelul, obţin un contur grafic care îşi are sensul lui. Poeţii se arată totdeauna preocupaţi de compoziţia tipografică a paginei şi volumului. Printre ei, un Mallarmé este unul dintre cei mai atenţi la aspectul plastic al tipăriturilor lor şi unul care urmărea pe această cale o sporire a valorii estetice. Cu privire la el, criticul francez Albert Thibaudet a putut spune că: «Pagina, cartea, ca şi versul, realizează pentru el o ordine ideală de coexistenţă, de simultaneitate»[4].

Un alt principiu al unificării este subordonarea sub un motiv dominant. Esteticianul Th. Lipps l-a numit principiul «subordonării monarhice»[5]. Multe opere de artă subordonează întreaga lor masă unui singur element. Relatarea totalului la acest motiv predominant este una din particularităţile cele mai importante în structura unitară a anumitor opere de artă. Aşa, de pildă, în domul gotic, nava care compune lungimea edificiului este raportată la turnul care îl termină. Cum însă nava se încrucişează către una din extremităţile ei cu transeptul, acesta din urmă rămâne fără niciun raport cu turnul ridicat la cealaltă extremitate. Din această pricină, arhitectul înalţă adeseori un turn mai mic în punctul întâlnirii nävii cu transeptul, obţinând o structură monarhică dispusă într'o ordine descendentă. Pentru pictură, un exemplu în acelaşi sens poate fi găsit în «Dimineaţa» lui Philipp Otto Runge, unde corul îngerilor plutind în aer se dispune circular în jurul motivului compoziţional al personajului alegoric, din mâna căruia se desface un crin uriaş. Tot astfel Rembrandt subordonează în pânzele sale toate elementele tabloului, izvo-

rului de lumină care le scaldă deopotrivă şi adeseori rămâne nereprezentat. Din punctul în care strălucirea lui se răsfrânge mai puternică, până la periferia semi-obscură, toate motivele compoziţiei se subordonează misteriosului focar de lumină. Subordonarea monarhică poate juca un anumit rol şi în muzică. Cele câteva note care răsună la începutul Simfoniei a V-a de Beethoven constitue motivul dominant al întregului. El conţine virtualmente parcă toate desvoltările sonore viitoare, se diversifică şi se complică, revenind apoi îmbogăţit cu tot ce a lăsat în urmă[6]. Toată simfonia trăieşte astfel în relaţie cu motivul prin care ea debutează şi care o domină în adevăr. In acelaşi fel, eroul unei tragedii clasice şi soarta lui internă şi externă determină acţiunea tuturor celorlalte personaje. Niciunul nu este lăsat să se desvolte pe seama sa. Toate sunt subordonate eroului şi se definesc în caracterul şi manifestările lor abia prin relaţie cu el. Ele sunt prietenii sau duşmanii eroului, însoţitorii, confidenţii sau servitorii lui. Analogia ne-ar putea face să spunem că structura unei tragedii clasice franceze oglindeşte constituţia politică absolutistă a regalităţii lui Ludovic al XIV-lea.

Repeţirea când se produce în mod regulat constitue ritmul. Ritmul poetic este revenirea unor sunete accentuate, după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se adaugă în poezie, unificarea prin rimă, identitatea sunetelor la sfârşitul a două versuri începând dela consoana de sprijin a ultimei silabe. Pentru ca rima să lucreze însă ca un factor mai puternic de unificare se cuvine ca varietatea pe care ea o subsumează să fie destul de mare. Cum pe de altă parte, sunetele unificate prin rimă aparţin unor cuvinte, adică unor noţiuni, este necesar ca acestea să fie cât mai variate, în dublul înţeles de a avea accepţiuni cât mai felurite şi de a aparţine unor

forme verbale cât mai diverse. Acelaşi cuvânt pus la finele a două versuri realizează cea mai desăvârşită identitate sonoră şi totuşi el nu este resimţit ca rimă. De asemeni, două cuvinte deosebite aparţinând unor forme verbale de acelaşi fel, cum ar fi de pildă două participii, două verbe la infinitiv, două substantive la acelaşi caz, sunt înregistrate numai ca nişte rime sărace. Rima nu ajunge la întreaga ei eficienţă decât atunci când unifică prin identitate sonoră reprezentări intelectuale şi forme verbale dintre cele mai îndepărtate. S'ar părea că ritmul este un mijloc de unificare numai în artele succesive, în muzică şi poezie. Dar vechea clasificare a lui Lessing între arte ale succesiunii şi simultaneităţii a trebuit mai de mult să fie părăsită. După cum încă dela începutul veacului trecut a observat Herbart, orice operă de artă este succesivă întru cât cere un timp de percepţie şi este simultană, întru cât reconstitue în cele din urmă un tot unitar [7]. Din această pricină, am văzut că operele de artă, oricare ar fi clasa căreia îi aparţin, folosesc deopotrivă mijloace de unificare succesive şi coexistenţiale. Aşa se întâmplă şi cu ritmul, care operează deopotrivă şi în clasa artelor spaţiale. Se vorbeşte despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor şi golurilor, a coloanelor despărţite prin intervale egale, a metopelor alternând cu triglifele în cuprinsul frizelor, alcătuesc o structură analoagă ritmului muzical sau poetic.

In sfârşit, un alt mijloc de unificare este ceea ce am numit încă dintr'un capitol anterior (III, 2) *motivul*. După cum am arătat, nu se poate distinge între motiv şi manifestarea lui externă, între conţinutul intelectual al unei opere şi forma ei. Aceste două planuri sunt intim întrepătrunse în realitatea vie a artei. Dar în chipul de a *apărea* al operei, în felul cum ea se adresează simţurilor noastre, ceea ce

cu un cuvânt se numeşte *forma* ei, există două categorii felurite. Există o formă generală şi una individuală. Când maeştrii Renaşterii recomandau forma triunghiulară sau piramidală a compoziţiei, ei o făceau fără consideraţie pentru individualitatea operei. Scene dintre cele mai felurite puteau fi deopotrivă unificate prin integrarea lor în conturul triunghiular. Dar există opere care manifestă o unitate, cu neputinţă de generalizat într'o clasă a mijloacelor unificatoare. Aşa « Cina » lui Leonardo da Vinci este unificată prin conturul dreptunghiular care conţine personajele şi care revine, subliniindu-l, în dreptunghiul feţei de masă care atârnă în partea ei anterioară. « Cina » este apoi unificată şi prin ritmul în care sunt grupate personajele, câte două grupuri de persoane dispuse în dreapta şi stânga lui Isus şi înclinate alternativ în unghiu ascuţit şi obtuz cu orizontala mesei. Dar acestea sunt mijloace de unificare capabile de a fi folosite şi de alte compoziţii. Ceea ce determină aspectul individual al operei este momentul psihologic pe care îl înfăţişează, acela în care Isus rostind cuvintele: « unul dintre voi mă va vinde », provoacă în fiecare dintre apostoli reacţiuni adecuate felului particular al caracterului lor, deşi unitare în raport cu motivul lor comun. Momentul psihologic, despre care vorbim, este forţa plastică intimă a operei, *forma* ei *internă*, amintită de Plotin. Tot astfel forma internă a unei coloane, care o constitue ca o unitate, este raportul gravitaţiei cu rigiditatea, prin care coloana poate sprijini masa arhitecturală care o apasă. O coloană prea subţire pentru greutatea arcului de boltă care se odihneşte pe ea, nu se compune cu restul construcţiei, nu se unifică cu ea, rămânând acolo un element neintegrat şi caduc. Forma internă a unei tragedii este caracterul eroului principal care motivează nu numai faptele lui, dar şi pe acele ale celorlalte personaje cu care el intrând în

conflict, determină laolaltă desfăşurarea generală a acţiunii.

Un cuvânt trebue spus şi despre relaţia în care izolarea stă cu unificarea. Deşi nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularităţi ale structurii artistice, acţiunea lor merge tot timpul mână în mână. Căci fără îndoială că printre mijloacele unificării trebue să trecem şi izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebue să numărăm şi unificarea. O operă este mai unitară prin însăşi forţa izolării ei de restul realităţii. Tot astfel ea este mai bine izolată, când perfecta ei unitate intimă o constitue ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) CLARIFICAREA

Faţă de caracterul întâmplător şi desordonat în care se înlănţuesc stările noastre de conştiinţă în unitatea experienţei, am văzut că arta reprezintă o încercare de organizare, ale cărei procedee mai importante le-am analizat mai sus. Dar spre deosebire de organizarea prin gândire ştiinţifică, arta nu renunţă la felul sensibil al experienţelor noastre, ci dimpotrivă, îl sporeşte. Un alt moment constitutiv al operei de artă este în consecinţă *clarificarea*. Cercetarea poate cu siguranţă distinge în cunoaşterea lumii, mai ales aşa cum ea se produce într'o mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puţin de disciplina ştiinţei, un conţinut *perceptiv* şi unul *noematic*, aspectul şi semnificaţia lui. Dosajul acestor două elemente se produce de cele mai multe ori în avantajul celui din urmă. Puţină lume privind un copac sau un ţărm de ape vor reţine înfăţişarea lor strict individuală, aşa cum ea este dată în conţinutul perceptiv. Cei mai mulţi vor identifica numai aceste obiecte, le vor înţelege, legându-le de clasa generală din care ele fac parte.

Distingem în lucruri mai cu seamă categoria lor. Motivul acestei atitudini se găseşte, după Bergson, în interesul practic cu care ne orientăm în deobşte în mijlocul lumii. « Ceea ce văd şi ceea ce aud din lumea exterioară, scrie Bergson, este numai ceea ce extrag simţurile noastre pentru a ne lumina conduita. Tot astfel ceea ce cunosc cu privire la mine însumi este numai ceea ce răsare la suprafaţă şi ia parte la acţiune. Simţurile şi conştiinţa mea nu-mi dau din realitate decât o simplificare practică. In viziunea pe care ele mi-o oferă despre lume şi despre mine însumi, diferenţele inutile omului sunt şterse, asemănările utile sunt accentuate şi astfel se desemnează mai dinainte căile pe care acţiunea le va urma. Aceste căi sunt acelea pe care întreaga umanitate, înainte de mine, a trecut. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care îl putem scoate din ele. Şi ceea ce percep este tocmai această clasificare, mai mult decât coloarea şi forma lucrurilor » [1]. Dar în opera de artă, produsul unor individualităţi care, după un Schopenhauer sau Bergson, au izbutit să se elibereze de obştescul comandament al practicei, dosajul dintre conţinutul perceptiv şi noematic ajunge la un alt raport. Fără îndoială că un peisaj sau un portret poate fi gândit şi în sfera unei clase generale de obiecte, recunoscând că peisajul este o livadă sau portretul este al unui florentin din veacul al XV-lea. Fără îndoială că operele pot avea un *motiv*. Ceea ce însă interesează mai mult decât categoria lor, este în peisaj sau portret jocul liniilor, armonia colorilor, efectele luminii. O atitudine orientată exclusiv estetic va tinde chiar la o eliminare cât mai completă a conţinutului noematic. Incă din Antichitate, Platon defineşte obiectele frumoase prin izolarea lor de orice semnificaţie, prin îndepărtarea oricărui motiv. « Ocupându-mă despre frumuseţea figurilor, scrie el în *Philebos*, nu vreau să vorbesc despre acelea la care se va gândi mai în-

tâi mulţimea, cum sunt formele fiinţelor vii sau figurile din tablouri. Eu mă gândesc numai la ceea ce este drept sau curb, plan sau spaţial, obţinut prin compas, riglă sau echer... Căci numai acestea nu sunt frumoase pentru ceva, ci în sine şi prin origină ». Continuând marea tradiţie antică, un Winckelmann trece în rândul momentelor constitutive ale frumuseţii artei, lipsa ei de semnificaţie, care o face deopotrivă cu apa curată, socotită cu atât mai preţioasă, cu cât are mai puţin gust [2]. Este drept că pentru un Kant numai frumuseţea liberă a naturii, nu şi aceea a artei, este obiectul unei satisfacţii fără concept. Dar artiştii au înţeles totdeauna că această formulă poate fi aplicată şi operelor lor. « O figură bine desemnată, notează Baudelaire în legătură cu Delacroix, îţi insuflă o plăcere cu desăvârşire străină de subiect. Voluptuoasă sau teribilă, figura aceasta nu-şi datoreşte farmecul decât arabescului pe care îl înscrie în spaţiu » [3]. Ceea ce ne vorbeşte prin artă este până la un punct forţa şi bogăţia lumii sensibile, neatârnată de semnificaţia ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel.

Clarificarea ca un moment constitutiv al artei nu implică pentru operele ei obligaţia de a înfăţişa numai plăsmuiri clare, adică bine conturate şi bine luminate. Pictura a obţinut adeseori cu succes reprezentarea clar-obscurului, a contururilor care se desprind din ceaţă, a luminilor tremurătoare răsfrânte de o suprafaţă lucie, a desişurilor de pădure. Muzica şi poezia au ştiut de asemeni să reprezinte sentimentele şi în general stările de spirit fără formă determinată, presimţirile, revelaţiile fugitive, tendinţele instabile şi echivoce, acel « nu ştiu ce şi nu ştiu cum » al poetului nostru. Au fost chiar teoreticieni cari au recunoscut tocmai în această regiune incertă a conştiinţei, domeniul propriu al poeziei. Renumitul « je ne sais quoi » al lui Bouhours, în veacul al XVII-lea, misticismul romantic, vagul simbolist sunt tot atâtea principii ale unei estetice care recunoşteau în lipsa de claritate însuşirea de căpetenie a materialului propriu zis poetic. Fără a cădea în acest exces, trebue să recunoaştem că lipsa de claritate are şi ea drept de cetate în artă, atunci când este tratată cu claritate artistică. Există în adevăr o claritate a neclarului lu Ceea ce este misterios, fluent şi nehotărît poate fi resimţit în operele artistice în toată forţa caracterului său sensibil. Arta poate să-şi îndrepte acţiunea de clarificare şi asupra acestor aspecte ale naturii sau ale sufletului omenesc.

Care sunt însă mijloacele clarificării? Fără îndoială că acţiunea de izolare şi unificare sporeşte înfăţişările artei în însuşirile sensibile. Feluritele momente constitutive ale artei lucrează în colaborare. Acţiunea unuia din ele potenţează pe a celorlalte. Aşa se întâmplă că izolarea aspectului artistic din legăturile care îl unesc cu restul realităţii dă calităţilor lui sensibile mai mult relief. Când percepem un obiect în conexităţile lui spaţiale sau temporale, ca partea unui întreg, ca o verigă dintr'un lanţ, ca o cauză sau un efect, îl percepem mai puţin drept ceea ce este el în realitatea lui strict individuală, care este totdeauna o realitate sensibilă. Cunoştinţa raportată la totalitatea unui întreg spaţial sau la aceea a unei serii temporale este accentuată noematic. Inţelesul atârnă mai greu într'o astfel de cunoştinţă decât conţinutul perceptiv. Dimpotrivă, prin izolare, conţinutul perceptiv devine mai bine accentuat, în timp ce semnificaţia este împinsă în planuri mai umbrite. Tot astfel unificarea, prin gruparea elementelor unui aspect către centrul lui, solicită nu numai izolarea, dar şi clarificarea lui. Căci fără îndoială, percepem mai bine ceea ce este organizat şi unificat, decât ceea ce este haotic şi disparat. Dar în afară de aceste mijloace cu totul generale ale clarificării, există unele ţinând de firea specială a feluri-

telor arte. Enumerarea lor sistematică şi integrală cade în sarcina teoriei diverselor arte. Aci, ca şi în cazul celorlalte momente constitutive ale frumosului artistic, trebue să ne mulţumim cu câteva exemple.

Unele mijloace ale clarificării se raportă la direcţii şi dimensiuni. Fără îndoială, orice obiect în spaţiu are o înălţime, o lăţime şi o adâncime. Dar numai în percepţia operelor plasticei dimensiunile capătă un relief deosebit. Astfel, un templu grecesc ni se pare a se desvolta mai cu seamă în lăţime, pe când o biserică gotică urcă în înălţime. Pentru a obţine acest efect, templul grecesc întrebuinţează colonada; pe când goticul foloseşte turnul şi săgeata lui. Când arhitecţii Renaşterii, voiau să marcheze orizontala, ei trăgeau câte un rând de ciubucuri între etaje, ca de pildă în Palazzo Medici al lui Michelozzi, din Florenţa. Uneori însă era subliniată verticalitatea, ca în Palazzo Rucellai al lui Leon Battista Alberti, prin ajutorul şirului de coloane plate aşezate între ferestrele fiecărui etaj. Adâncimea este marcată mai cu seamă în interiorul monumentelor arhitectonice, de pildă prin colonadele care se desfăşoară de o parte şi de alta a navei în catedralele gotice. Marcarea dimensiunilor se petrece şi în pictură sau sculptură. Pentru înălţime şi lăţime, operaţia marcării este mai uşoară în pictură, care se desfăşoară în planul bidimensional. Adâncimea este obţinută prin articularea tabloului în mai multe planuri succesive, fiecare din acestea fiind ocupate de câte un obiect micşorat după legile perspectivei. Sculptura se desfăşoară în spaţiul tridimensional şi are posibilitatea să accentueze oricare dintre dimensiuni. Cum însă operele ei sunt în deobşte privite din afară, cu uşurinţă ele ne-ar putea apărea comprimate în plan. Din această pricină, adeseori sculptorii combină perspectiva frontală cu cea laterală, întorcând capul statuei către dreapta sau stânga

privitorului şi făcându-ne astfel să percepem şi adâncimea ei.

Alteori sunt evidenţiate cu multă energie formele. Aşa făcea un Polyclet în « Doryphorul » său, când accentua linia de îmbinare a trunchiului cu picioarele, stilizând-o în forma unei curbe regulate. Stilizarea este de altfel un procedeu mai general în artele plastice, constând din reducerea formelor vii la schema lor geometrică. Simplificarea conturului aparenţelor vii prin apropiere de tipul lor raţional este unul din cele mai eficace mijloace de clarificare a formei. Ea a fost întrebuinţată totdeauna, în tot cazul cu mult înaintea cubismului modern, care nu este decât excesul acestui procedeu. Un exces care nu aduce decât o retrogradare a organicului la inorganic, a naturii vegetale şi animale către mineral şi care nu dovedeşte decât în ce măsură a sărăcit fantazia unora dintre artiştii moderni.

Clarificarea coloristică are şi ea un întins câmp de aplicaţie. Un ochiu de rând percepe rareori nuanţele colorii, gradele ei felurite de saturaţie, claritate şi luminozitate. Cine se mulţumeşte să identifice o coloare, o face de obiceiu prin asimilare cu aparenţa ei cea mai saturată. Obiectele sunt pentru majoritatea oamenilor roşii, albastre, galbene, etc., înţelegând de fiecare dată roşul, galbenul, albastrul cel mai saturat. Este destul să auzim povestindu-se despre feţe galbene ca ceara, despre ochi albaştri ca cerul, despre un păr negru ca pana corbului, pentru a ne convinge că în percepţia şi amintirea colorilor, oamenii sunt lipsiţi de obiceiu de sentimentul oricărei nuanţe. Intemeindu-se pe astfel de experienţe, un psiholog ca Herring a putut construi noţiunea « colorilor memoriei » (Gedächtnisfarbe), care sunt totdeauna colorile cele mai saturate [4]. In această monotonie şi simplitate a sistemului coloristic obştesc, pictura introduce varietate şi nuanţare, întrebuinţând alături de colorile

locale, tonurile și valorile. In felul acesta reușește pictorul să vrăjească în fața noastră un univers coloristic de o mare forță și fecunditate.

In același fel lucrează poezia. Orice limbaj omenesc este plin de locuri comune, de expresii consacrate. Poetul se pricepe să desfacă aceste clișee, sancționate printr'o întrebuințare generală și să asocieze cuvintele limbii după raporturi inedite. Limba capătă pe această cale o vieață nouă și conținuturi care rămâneau disimulate sub locurile comune tradiționale, devin acum exprimabile. Tezaurul linguistic, vocabularul și formele omului de rând sunt apoi cu totul reduse. Din miile de cuvinte ale unei limbi culte, omul obișnuit întrebuințează abia câteva sute, felurite după profesia și clasa socială căruia îi aparține, dar niciodată prea numeroase. Limba poetului este mai bogată și facultatea sa de a exprima devine mai întinsă. Această bogăție a termenilor permite apoi acordarea lor cu observații sau experiențe intime mai diferențiate și creează astfel virtutea *proprietății*. Uneori proprietatea este însă depășită și tocmai întrebuințarea improprie a cuvintelor, ca în metaforă, este menită să sporească intuitivitatea limbii. Metafora este apoi numai una din numeroasele figuri verbale sistematizate de vechea retorică: hiperbolă, catachresă, sinecdocă, metonimie, antonomază, etc., a căror funcțiune este deopotrivă a spori în imaginația cetitorului imaginea concretă a lumii. In această privință cercetarea modernă a produs unele îndoieli de care trebue să luăm act. Incă din Antichitate poeziei i se rezerva un rol deopotrivă cu al plasticei, rolul de a evoca lucrurile în aparența lor sensibilă. *Ut pictura poesis*, spuneau cei vechi. Lessing, care a izbutit să tragă linii precise de demarcație între plastică și poezie, rămânea totuși la aceeași concepție cu privire la scopul unitar al acestor două arte, deosebite numai prin mijloacele pe

care ele le întrebuințează pentru a-l atinge. Poezia, spunea Lessing, evoacă prin povestire; plastica prin prezentare în spațiu. Abia în zilele noastre vechea idee despre unitatea poeziei cu plastica a primit un atac mai masiv. Astfel, pentru un Th. A. Meyer sau M. Dessoir, cuvintele limbii sunt încărcate cu o energie sentimentală egală cu aceea a intuițiilor concrete, pe care ele o degajează chiar atunci când nu trezesc reprezentări ale imaginației, cum în realitate nu se întâmplă niciodată [5]. Numai fiindcă termenii abstracți ai limbii stârnesc aceleași sentimente ca și intuițiile sensibile corespunzătoare, ni se pare că le avem și pe acestea din urmă, deși în realitate ele nu apar de loc conștiinței. Să ne închipuim de altfel ce tumult și ce confuzie ar provoca în mintea noastră încercarea de a traduce în imagini comunicările limbajului. Nici metafora, nici ceilalți tropi nu urmăresc de fapt acest rezultat. Ei nu urmăresc și nici nu obțin să ne transmită intuițiile lucrurilor, ci numai de a le face mai impresionante, de a le însoți cu un coeficient mai intens al trăirii. Clarificarea nu ar lucra în cazul acesta în sensul promovării într'o lumină mai vie a conștiinței a conținutului perceptiv al lucrurilor ci a conținutului lor sentimental. Și cu toate acestea nu mi se pare că limbajul poetic este lipsit de orice virtute intuitivă. Pe trunchiul sentimentului poetic al lucrurilor, înfloresc numeroase imagini de-ale lor, numai că acestea nu sunt dedublări imaginative ale întregurilor, ci revelații a unuia sau altuia din aspectele lor sau sclipiri fugitive a masei lor indistincte și pitorești. Poezia nu proiectează în imaginație, ca pe un ecran, filmul bine luminat al universului vizibil. Ea favorizează mai de grabă o viziune impresionistă a lumii și puterea ei intuitivă nu apare problematică decât acelora care îi cer vizibilitatea distinctă a unei còpii fotografice.

d) IDEALIZAREA

Prin operaţia izolării, ordonării şi clarificării fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conştiinţei prelucrat de artist a dobândit o însuşire ideală, care alcătueşte un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor şi constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăşi, opera de artă nu mai aparţine lumii experienţelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele şi determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfăţişează un conţinut perceptiv, accentuat cu atât mai energic cu cât semnificaţia lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult *apare*, decât *există*. Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realităţi care stărue independent de chipul în care ea apare conştiinţei şi necondiţionată de funcţiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpânire. Oricare ar fi varietatea aparenţelor lui, existentul rămâne identic cu sine şi stăruind chiar după stingerea ultimei conştiinţe omeneşti. Opera de artă nu aparţine însă existenţei, ci aparenţei. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor şi este, ca atare, condiţionat şi corelaţionat cu unele funcţiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiţia, imaginaţia, etc. Deşi în teorie pură, după cum s'a încercat şi în şirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatârnat de conştiinţa care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularităţile structurii ei obiective, progresul cercetării trebue să arate că ne găsim aci în faţa unei simple ipoteze şi că după adevărul complet al lucrurilor, arta rămâne totdeauna corelaţionată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru conştiinţa umană. Particularităţile structurii ei sunt în mod permanent adaptate funcţiunilor conştiinţei. Izolată din mijlocul lumii, necondiţionată de ea, simplă aparenţă, trebue să recunoaştem artei o însuşire *ideală*.

Idealitatea artei se poate determina însă şi prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim *real* tot ce poate intra în ţesătura experienţei noastre practice, tot ce ne poate influenţa într'un chip oarecare voinţa. In acest înţeles o fantomă este reală atâta timp cât credem în ea şi ne comportăm în consecinţă. In momentul în care pierdem această credinţă şi recunoaştem fantoma ca fantomă, ca simpla proiecţie a unei reprezentări a spiritului, ea devine *ireală* şi ideală. Idealitatea artei nu este însă a irealităţii. Irealitatea se opune realităţii în cuprinsul aceleiaşi sfere. Ele sunt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotriva lor raportare la practică. Cu operele artei se întâmplă însă altfel. Idealitatea artei este *areală*. Arta nu este evaluată de noi în raport cu practica. Opoziţia ei faţă de realitate nu este a irealităţii. Arta se opune realităţii dintr'o altă sferă. Un portret nu este o fantomă şi nici măcar iluzia unui om viu. Este destul să privim portretul prin stereoscop şi să provocăm iluzia realităţii lui amestecată cu conştiinţa că ne găsim numai în faţa unei iluzii, adică a unei irealităţi, pentru ca însuşirea estetică a portretului să dispară. Lipsite de caracter estetic sunt şi toate acele picturi din categoria numită «trompe l'œil». Constatarea atributului de arealitate al artei ne îngădue să judecăm la justa ei valoare o teorie ca aceea a lui Konrad Lange, pentru care arta se întregeşte din două serii de reprezentări, dintre care una favorizează iluzia (prin asemănare cu formele şi colorile obiectelor din natură, prin situare în perspectivă, etc.), iar cealaltă distruge şi anulează această iluzie (prin

vizibilitatea procedeelor tehnice, prin stilul personal al tratării artistice, etc.) [1]. Arta, ca unitate estetică, nu urmărește nici să stârnească iluzia, nici s'o corecteze, pentrucă aparența ei se desvoltă într'un plan exterior distincției dintre realitate și irealitate și anume în planul arealității. Am spus, arta ca unitate estetică, deoarece prin elementele extraestetice pe care le cuprinde, prin suma valorilor sociale, morale, teoretice sau religioase pe care le subsumează în unitatea estetică a operei și în măsura în care aceste valori sunt considerate separat și desprinse din unitatea lor, este evident că arta se poate întrețese cu vieața practică și are în această calitate o incontestabilă realitate.

Pentru a obține această înălțare în planul ideal al arealului, arta întrebuințează în afară de mijloacele generale analizate până acum, o seamă de mijloace speciale. Mai întâi, în ce privește artele figurative, ele renunță la una sau alta dintre dimensiunile sau calitățile realității. Pictura și desemnul amputează dimensiunea adâncă a obiectelor, reprezentând spațiul în plan. Sculptura renunță la coloarea reală a obiectelor, înlocuind-o cu aceea uniformă a materialului pe care îl folosește. Dacă totuși Grecii își colorau statuele sau întrebuințau pietre prețioase colorate, ca în cazul statuei Athenei din cella Parthenonului, datorită lui Phidias, aceste colori nu erau niciodată ale realității. Coloarea nu urmărea decât să adauge valorii plastice o nouă valoare decorativă sau să îmbogățească statua Zeului cu niște materiale prețioase, ca un semn al reverenței cu care se cuvenea a fi înconjurată și, în acest din urmă caz, din niște motive religioase, extraestetice. Intenția decorativă este evidentă și într'o statue ca Beethoven a lui Max Klinger, unul din puținii sculptori coloriști moderni. Dar aci tendința arheologizantă, apropierea programatică de Greci, poate să fi lucrat ca un alt motiv. Niciodată coloarea în sculptură n'a urmărit să modifice caracterul ei areal, așa cum ar face viziunea stereoscopică în pictură. Rațiunile coloarei în sculptură trebuesc totdeauna căutate în altă parte.

Materialele artei se adresează apoi numai simțurilor superioare, văzului sau auzului, adică acelor simțuri care înregistrează însușirile obiectelor ca ceva străin de noi și de sfera determinărilor noastre practice. Prin forma lor, prin coloarea și structura lor aparentă, prin sonoritatea lor, lucrurile ne rămân exterioare. Prin temperatura lor însă, prin gustul sau prin mirosul lor, ele pătrund în noi, se amestecă cu sensațiile pe care le primim dela organele noastre și pot deveni motivul unor acțiuni de apropiere și însumare a lor în propriul nostru organism sau de îndepărtare și eliminare a lor. Neutralitatea practică a materialelor este o regulă dela care arta nu se îndepărtează niciodată. Simfoniile de parfumuri pe care le închipuia eroul romanului « À Rebours » al lui Huysmans, dacă ar fi fost realizate vreodată, n'ar fi avut o valoare estetică mai mare decât statuele de șocolată și catedralele de zahăr expuse uneori în vitrinele cofetăriilor. Neutralitatea practică a materialelor artistice face din ele obiectul unor intuiții de tipul intuițiilor intelectuale. După cum ideile ca niște existențe separate de noi, aparțin unei sfere eterogene și ideale, tot astfel și însușirile vizuale sau auditive ale operelor de artă. Idealitatea lor se constitue astfel și pe această cale.

Dar idealitatea artei rezultă și din faptul că reprezentările ei par a aparține mai mult decât domeniului *realității*, aceluia al *necesității*. Încă din Antichitate, comparând poezia cu istoria, Aristoteles putea preciza în *Poetica* sa că « cea dintâiu e mai adevărată decât cea din urmă, istoria înfățișând numai ceea ce s'a întâmplat, pe când poezia ceea ce ar fi trebuit să se întâmple ». Fără îndoială că în reali-

tate principalul se amestecă tot timpul cu secundarul şi esenţialul cu accidentalul. Această stare de lucruri o scoatem în evidenţă atunci când vorbim de iraţionalitatea realului. Arta corectează această iraţionalitate, apropiind lucrurile şi evenimentele de tipul lor necesar şi raţional. In acest scop ea operează o alegere printre trăsăturile realităţii, reţinând esenţialul şi îndepărtând accidentalul. Dar cum printre cele esenţiale există grade felurite, arta se pricepe să intensifice principalul, subordonându-i secundarul. Prin selecţionare, intensificare şi ierarhizare izbuteşte arta să promoveze realitatea către forma ei necesară şi s'o înalţe pe această cale într'o regiune ideală. Dar a selecţiona, a intensifica şi a ierarhiza presupun numeroase acte de evaluaţie. Ceea ce este esenţial sau întâmplător, principal sau secundar, de o importanţă mai mică sau mai mare, nu sunt nişte date pe care conştiinţa le găseşte mai dinainte constituite în experienţă, ci produsul preţuirii ei şi ca atare nişte elemente pe care abia conştiinţa le introduce în realitate. Să adăugăm că acţiunea de evaluaţie care despică masa realului în important de felurite grade şi în neimportant şi întâmplător se face prin raportare la un anumit criteriu, la ideea unei anumite valori. Care este acest criteriu? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluaţii şi se recompune din ele? O părere foarte veche a esteticei recunoaşte această valoare în ideea *normală* a omului, în reprezentarea *tipicului* omenesc. O astfel de părere are însă nevoie de fundamentale corectări şi precizări. Căci mai întâi nu este adevărat că arta a înfăţişat vreodată un om în genere şi că prin referire la el a executat ea totdeauna acele operaţii de evaluare pe care le-am amintit mai sus. Chiar statuara elenă, care trece drept prezentarea celui mai general tip omenesc, a arătat în feluritele ei epoce o preferinţă marcată pentru una sau alta dintre vârstele omului.

Idealul efebului, al tânărului între 16 şi 20 de ani, ajuns la plenitudinea desvoltării sale fizice, nu se constitue decât în secolul al V-lea. Aceasta este vârsta Discobolului, a Doryphorului, a Diadumenului. In veacul al IV-lea şi apoi în epoca elenistică, reprezentarea maturităţii, a bătrâneţii şi a copilăriei încep să intre în drepturile lor. Omul reprezentat nu devine astfel mai puţin normal, ci îşi schimbă numai vârsta [2]. Determinarea prin vârstă este una din aceea care particularizează mai puţin tipul omenesc şi din acest punct de vedere arta grecească putea fi înţeleasă ca prezentarea unui om în genere, a tipicului uman. Când alte determinări se adaugă, provenind, fie din sex, naţionalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, fie din totalitatea acestora, generalitatea tipului omenesc se răstrânge mai mult şi arta evoluează către forma caracteristică. Un grad anumit de caracteristicism este indispensabil reprezentărilor artei, dacă este vorba ca ele să nu degenereze în nişte scheme cu totul inexpresive. Dar înfăţişând indivizi diferenţiaţi după una sau alta din categoriile de mai sus, arta reprezintă totuşi oameni şi, prin urmare, însuşirile absolut generale ale speţei noastre joacă un anumit rol, după cum atunci când reprezintă alte exemplare animale sau vegetale, caracterele universale ale diverselor speţe biologice intră şi ele cu o parte în reprezentarea artistică a exemplarelor care aparţin sferei lor. Atributele generale ale speţei rămân însă totdeauna învăluite în figuraţiile artei şi nu ajung a fi percepute, decât atunci când lipsesc sau când sunt înlocuite, ca de pildă în acele caricaturi, produse artistice minore, în care un tip omenesc este stilizat după asemănarea lui cu unele animale sau un animal este silizat prin apropierea lui de tipul uman. In toate celelalte cazuri, însuşirile specifice rămân latente în operele artei, ceea ce ne vorbeşte din ele fiind mai mult

forţa şi pregnanţa individualităţii. Prin extragerea şi intensificarea acestei energii a individualităţii, cu un succes pe care natura îl obţine rareori în realitate, se completează acţiunea idealizatoare a artei.

Trebue în fine repetat că momentele constitutive ale artei, ca realitate estetică, îşi sprijină acţiunea lor în mod reciproc. Nu exagerăm nicidecum caracterul sistematic al construcţiei noastre spunând că fiecare din aceste momente constitutive este secundat de oricare dintre celelalte. Pentru obţinerea unui produs unitar şi al cărui scop este intrinsec, adică a unei opere a tehnicei care atinge caracterul de totalitate şi perfecţiune al naturii, conlucrarea izolării cu ordonarea, clarificarea şi idealizarea este indispensabilă. Lipsa unuia singur dintre aceste momente compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decât de convergenţa lor.

4. TIPURILE ARTISTICE

Desvoltările noastre de până acum ne-au dus la convingerea că opera de artă este o modalitate de organizare a materiei şi a datelor sensoriale ale conştiinţei. Am analizat în paginele anterioare care sunt principiile fundamentale ale acestei organizări, recunoscându-le în izolare, ordonare, clarificare şi idealizare. Arătasem însă mai înainte că forma pe care o ia o operă de artă atârnă de natura valorilor eteronome subordonate unităţii sale estetice. Materialele şi datele sensibile pe care le prelucrează arta nu au un caracter brut. Ele sunt străbătute de o semnificaţie şi raportate la anumite valori ale culturii, mai înainte ca artistul să le folosească în opera sa. Aceste materiale nu sunt nici brute, nici pasive. Ele sunt încărcate oarecum cu o forţă dinamică, în stare să determine forma viitoare a operei de artă. Apoi, elementele care printr'o operaţie de disociere strict teoretică primesc numele de conţinutul şi forma unei opere de artă se găsesc într'o relaţie funcţională permanentă. Forma unei opere de artă devine ceea ce conţinutul ei ideal de valori îi indică. Există deci feluri speciale ale izolării, ordonării, clarificării şi idealizării determinate de natura particulară a conţinutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică. Cercetarea noastră trebue să se îndrepte acum spre stabilirea acestor permanenţe funcţionale, descriind felurile *tipuri artistice*. Inţe-

egem deci printr'un tip artistic acea clasă logică în care sunt coordonate toate operele artistice diferenţiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde. Fără îndoială că operele care intră în unitatea aceleiaşi clase, în cadrele aceluiaşi tip artistic, nu coincid întru totul, conţinutul lor foarte personal determinând o formă strict individuală. Varietatea indefinită a operelor de artă nu poate face inutilă însă încercarea de a le stăpâni intelectualmente, grupându-le după afinităţile conţinutului şi după similitudinele structurii lor. Vom clasifica feluritele tipuri artistice în ordinea celor patru momente constitutive ale operei de artă, începând cu tipurile rezultate din modalităţile speciale ale izolării.

a) SFÂNTUL, OMUL REPREZENTATIV ŞI OMUL DE RÂND

Proiectarea în spaţiul artistic este un procedeu obştesc al izolării. Spaţiul artistic se caracterizează totdeauna prin aceeaşi eterogeneitate şi opoziţie faţă de spaţiul experienţei practice, care face că în artele plastice, personajele figurate par a privi din lumea lor către noi, după cum noi privim din lumea noastră către ele. Dar spaţiul artistic, având totdeauna aceleaşi atribute, se desvoltă uneori cu mult deasupra liniei orizontului nostru, încât figurile înscrise în cadrul lui sunt aşezate la o înălţime inaccesibilă, departe parcă de planul existenţei reale şi de frământările ei. Acesta este între altele cazul mozaicurilor bizantine, de pildă al teoriei de Fecioare şi Martiri înşiraţi pe friza interioară a bisericii S. Apollinare Nuovo din Ravena. Alteori figurile sunt readuse la linia orizontului şi, cu toate că opuse, sunt totuşi coordonate cu planul existenţei noastre. Un portret din Renaştere, unul din gentilomii sau patricienii din pânzele unui Raffael sau Tintoretto, sunt priviţi

de pictor dela nivelul lui şi nu dau niciodată impresia că domină existenţa. Aceasta nu se întâmplă nici chiar atunci când figurile pânzelor Renaşterii sunt ale unor sfinţi, cari după întregul stil al aparenţei lor rămân totuşi ale unor nobili şi patricieni. Marea lor distincţie face din ei nişte figuri reprezentative ale timpului şi societăţii lor, peste care ei nu se ridică însă în absolut şi eternitate. S'a observat într'acestea că în naturalismul olandez şi flamand, în pictura de gen a Ţărilor de Jos, figurile sunt adeseori coborîte sub linia orizontului, încât artistul pare a le privi de sus [1]. Oamenii consideraţi astfel aparţin de obiceiu poporului mărunt şi scenele comune sau burleşti în care sunt implicaţi justifică această atitudine superioară a artistului. Să se observe în această privinţă fragmentul de stampă «Elefantul înarmat» al lui Hyeronimus Bosch sau «Şedinţa de muzică» a lui Adr. van Ostade. După cum, aşa dar spaţiul artistic este superior, coordonat sau inferior spaţiului practic, rămânându-i în toate împrejurările opus, figurile înscrise în cadrul lui iau caracterul sfântului, al omului reprezentativ sau al omului de rând. Ceea ce determină în toate aceste împrejurări modalităţile izolării artistice este o anumită experienţă a umanului, un anumit sentiment de distanţă socială faţă de om, prin urmare o valoare eteronomă cu repercusiunile ei asupra structurii operei de artă.

Dar faptul de a figura sfântul, omul reprezentativ sau omul de rând are numeroase alte consecinţe asupra particularităţilor plastice ale operei. Artistul care înfăţişează sfântul, se va feri de o caracterizare prea amănunţită a fizionomiei lui individuale şi de redarea mişcării. Tipismul static al înfăţişării lui se asociază mai bine cu transcendentalismul sacru. Dimpotrivă, omul reprezentativ, privit dela o distanţă potrivită, va fi mai bine studiat în parti-

cularitățile fizionomiei lui, totuși nu cu minuția naturalistului, care permite acestuia din urmă să observe și să descrie grimasele și tarele cele mai intime. Cine privește cu superioritate pe semenii săi se găsește în situația de a pătrunde în intimitatea lor psihologică cu o indiscreție, pe care nu și-o permite niciodată deferența în care ne menținem când frecventăm pe oamenii distinși și de seamă ai societății noastre. Sentimentul eteronomic al distanței sociale mi se pare, așa dar, răspunzător și de gradul felurit de caracteristicism care s'a introdus în pictura Renașterii și a naturalismului flamand. Pictura sfântului și a omului reprezentativ este apoi totdeauna individuală, deși din motive felurite. Sfântul rămâne unic pentrucă este absolut și etern. Semnificația lui nu se desăvârșește în societate. El n'are deci nevoie să fie figurat în relație cu alte ființe. Chiar atunci când mozaicurile bizantine prezintă mai multe figuri sacre, ele nu compun un grup, rămânând fără relație unele față de altele, într'o succesiune de staturi identice ca și înțelesul lor invariabil și etern. Unicitatea omului reprezentativ în portretele Renașterii provine însă din faptul că el este o ființă în care forțele sufletești s'au armonizat, integrând o personalitate autonomă. Sfântul este unic pentrucă stă deasupra vieții sociale; omul reprezentativ pentrucă a reușit să se facă neatârnat față de ea prin personalitate. Omul de rând nu s'a ridicat însă la această demnitate. El este un produs al mediului său, un exemplar al turmei sale și din această pricină el nu poate fi caracterizat decât integrându-l în acele scene de moravuri, scene de cârciumă, de intimitate domestică, de vieață profesională, care au fost marea descoperire a naturalismului flamand. Omul reprezentativ al Renașterii este și el figurat adeseori însoțit de alte personaje, dar toate deopotrivă alcătuesc tot atâtea portrete. Relația dintre ele nu este

atât de activă ca în naturalismul flamand, unde personajele nu există decât prin gruparea lor, prin împletirea lor în acele scene de intimitate sau de schimburi violente de pasiuni cum vieața poporului prilejuește atât de des. Distincția omului reprezentativ îl menține în acea rezervă superioară care îl împiedecă să se cheltuiască prea mult sau să se împărtășească cu o lipsă de măsură plebeiană. Mărginiți în limitele personalității lor închegate și distinse, oamenii pânzelor Renașterii își rămân, chiar atunci când sunt figurați împreună, destul de exteriori și fiecare din ei reclamă pentru el însuși atenția specială, îndreptată către caracterul lui particular, pe care o cere și figura individuală în portret.

Se înțelege că întru cât sunt niște tipuri artistice obținute prin izolarea într'un spațiu artistic felurit, sfântul, omul reprezentativ și omul de rând vor reveni în istoria artei, ori de câte ori se va reproduce sentimentul corespunzător al distanței sociale. Exemplele împrumutate artei bizantine, portretisticei Renașterii și naturalismului flamand nu sunt decât niște cazuri particulare aparținând unor clase mai largi. Se înțelege de asemeni că tipurile amintite aci nu pot aparține numai artelor plastice. Poezia, ca a doua artă în care sentimentul distanței de semeni poate avea un rol, cunoaște și ea tipurile acestea, numai că după mijloacele proprii acestei arte, proiectarea în spațiul artistic se asociază aci cu aceea în timpul artistic. Figurile sacre și legendare ale eposurilor homerice și ale tragediei grecești nu sunt făcute dependente de împrejurări de timp și de loc precise. Timpul și spațiul au în aceste opere nedeterminarea distanței lor legendare. Mai precizat este spațiul și timpul tragediei franceze și elisabetane deși nu atât ca în teatrul și romanul istoric și naturalist al veacului al XVIII-lea și al XIX-lea, privite

uneori din distanța unui entomologist. Din aceste cauze, caracterul personajelor în poezia antică este rareori descris. Clasicismul veacului al XVI-lea și al XVII-lea considerând omul dela acea distanță potrivită, dar respectoasă, care îl poate face să apară ca un întreg, a excelat ca nimeni altul în prezentarea caracterelor bine definite și monumentale. Adevărata replică literară a portretisticei Renașterii este omul lui Shakespeare și Racine, personalități de nobili deopotrivă cu acei din pânzele lui Raffael, Tizian și Tintoretto sau din sculpturile lui Donatello. Curiozitatea pentru nuanțele sufletești devine însă superioară chiar începând din veacul al XVIII-lea și nu este de mirare că subiectele care par mai bine adaptate nouii investigații psihologice sunt împrumutate cercului social din care fac parte Figaro al lui Beaumarchais sau unele din personajele pieselor lui Marivaux și Diderot, adică lumii mărunte sau burgheze considerate cu acea apropiere și superioritate, al cărui model fusese stabilit cu două decenii mai înainte de pictura de gen a Țărilor de Jos. De asemeni acțiunea începe să se desfășoare în timpul prezent. Societății contemporane îi plăcea să se recunoască în aceste opere. Din aceste inițiative se desvoltă mai târziu realismul și naturalismul secolului al XIX-lea. Evident, eposul, romanul și drama n'au putut considera niciodată omul izolat. Dar relieful eroic al personajelor principale în poezia clasică veche și modernă menține analogia cu unicitatea figurii sfântului în bizantinism și a omului reprezentativ în portretistica Renașterii. Tot astfel există o apropiere indiscutabilă între interesul pentru moravuri care alimentează pe de o parte pictura de gen, pe de alta literatura naturalistă. Modalitățile felurite ale izolării se leagă astfel cu numeroase consecințe, toate desvoltându-se deopotrivă dintr'o anumită experiență socială a umanului, din anumite valori eteronomice al căror răsunet în artă poate fi urmărit până departe.

b) PEISAJ TRANSCENDENT, PEISAJ IMANENT ȘI NATURĂ MOARTĂ

Tipurile de izolare pe care le-am stabilit rezultă dintr'un anumit sentiment de relație cu omul. Dar un sentiment de relație se poate urzi și față de natură și din modalitățile lui particulare apar trei tipuri felurite în prezentarea ei, despre care urmează să ne ocupăm acum. Natura ne este dată totdeauna în opera pictorilor ca ceva opus față de lumea experiențelor noastre practice și concrete, dar această opoziție se poate produce dintr'o lume superioară, dintr'una coordonată sau dintr'una inferioară. Este evident că un peisaj din mozaicurile bizantine, ca acela care înconjoară pe « Bunul Păstor » în Mausoleul Gallei Placidia la Ravenna este văzut de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist este văzut în deobște dela același nivel, iar o natură moartă de Snyders, de sus. Totuși această izolare a aspectului peisagistic într'unul sau altul din nivelurile spațiului artistic nu traduce singur sentimentul specific de relație al omului cu natura și nici nu este indispensabil pentru a-l exprima. Astfel, un peisaj eroic de Poussin, cum este acela din Muzeul dela Berlin, înfățișând pe Evanghelistul Matei cu Ingerul în mijlocul câmpiei romane, deși nu folosește perspectiva superioară, este totuși resimțit ca o înfățișare a naturii care domină ființa umană, prin vastitatea orizontului, prin măreția gestului care a trasat colinele și a însămânțat cu o vegetație luxuriantă întreg ținutul, prin monumentalitatea construcțiilor arhitectonice din zare. Este aci unul din acele peisaje în mijlocul cărora omul se simte mic și co-

vârşit. Natura îl depăşeşte şi îl domină. Natura este aci transcendentă omului. Dar această transcendenţă nu este obţinută prin izolarea într'un nivel superior al spaţiului, ci printr'un anumit accent de valoare care leagă de aspectul obiectiv reprezentarea superiorităţii şi dominaţiei. Se poate stabili aproximativ momentul în care apare acest tip de peisaj şi valorile eteronomice care au contribuit să-l determine. Acest moment coincide cu Renaşterea şi cu modificarea imaginei astronomice a lumii prin introducerea dimensiunii infinitului în cuprinsul ei. Inlocuirea icoanei statice şi mărginite a lumii, vie în Antichitate şi Evul Mediu, prin aceea a unei lumi în devenire şi infinite, graţie unui Nicolaus Cusanus şi Giordano Bruno, a avut o repercusiune asupra sentimentului de relaţie cu natura, printre ale cărui manifestări trebue trecut şi tipul peisajului transcendent de care ne ocupăm. Dar cum infinitatea nu este reprezentabilă şi nu constitue imagine, gândul despre infinitul naturii nu poate intra în reprezentarea ei plastică decât sub forma măreţiei ei sublime şi covârşitoare. In această formă apare mai întâi natura în planul adânc al unora din portretele şi compoziţiile Renaşterii, până când invadează şi cucereşte pentru ea întreaga scenă, ceea ce se întâmplă cu plinătate abia în veacul al XVII-lea. Dar gândul de a obţine reprezentarea infinitului a lucrat şi în alte direcţii producând acea pictură a luminii imateriale, a atmosferei nelimitate în care excelează un Claude Lorrain, un Willem sau Adriaen van de Welde.

Pentru a înţelege mai bine acest peisaj este necesar să-l comparăm cu acela coordonat omului, ca în pânzele impresioniştilor moderni. Aci nu mai întâmpinăm aspecte care ne depăşesc prin măreţia lor, ci colţuri întâmplătoare sau familiare de natură, o bucată de câmp, un luminiş de pădure, câţiva copaci, vreun aspect surprins în mediul

nostru obişnuit şi pe care îl vedem în toate zilele. Natura nu se mai recomandă aci prin calităţi excepţionale şi reprezentative. Pictorii acestui tip nu mai caută natura frumoasă, subiectele excepţionale. Chiar natura cea mai umilă şi chiar cea urîtă, vreo periferie de oraş sau vreo stradă cu mizere construcţii, devine o temă bună pentru ei. Căci natura reprezentată aci nu mai este aceea care ne domină dintr'un plan al transcendenţei, ci una care se amestecă cu sufletul nostru, îl pătrunde şi îi este imanentă. Despre astfel de peisaje a putut spune Amiel că sunt nişte «stări de suflet». Cernerea luminii printre frunzele copacilor într'o pânză de Corot, reflexele luminilor oraşului în asfaltul umezit de ploaie sau aglomeraţia indistinctă a unui bulevard parizian într'o pânză de Renoir, silueta oraşului văzut prin ceaţa serii ca într'una din pânzele dela Avignon ale lui Paul Signac sensibilizează oarecum poezia imanentă a existenţei. Natura nu mai este resimţită aci ca *obiect*, ca o realitate care se întinde dela limitele eului şi prezintă o rezistenţă faţă de el. Ea se rezolvă în sensaţiile eului şi se construeşte din ele. Renaşterea cucerise ideea unei naturi ca un ansamblu de fenomene conduse de legi necesare şi obiective, independente deci de variaţiile subiectivităţii umane. Obiectivitatea monumentală a unui peisaj de Poussin sau Rubens este echivalentul plastic al unei astfel de concepţii ştiinţifice a naturii. Modernii au subiectivizat însă ideea naturii făcând din ea un conţinut al conştiinţei. Cu multă îndreptăţire a putut deci un cercetător ca R. Hamann să raporteze impresionismul modern la doctrina unui E. Mach, pentru care realitatea se rezolvă în sensaţii [1]. Uneori coordonarea peisajului cu subiectivitatea se face chiar prin regiuni mai profunde ale acesteia. Astfel un peisaj de Van Gogh, vreo stradă din Arles, cu solul surprins parcă într'o oscilaţie sismică fabuloasă,

cu arborii încremeniți într'o mişcare spasmodică, reține în el imaginea unei experiențe sufleteşti dramatice. Este aci o coordonare a omului cu natura, o saturație a naturii cu valori morale, al cărui echivalent literar îl putem găsi într'acea descriere adeseori citată din Madame Bovary a lui Flaubert: « Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait; et elle repassa par la longue allée en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait... Elle n'avait plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde ». Sentimentul relației omului cu natura se modifică în aceste cazuri până la o răstrângere quasi-liminară a distanței care îi desparte, dar fără a obține şi acea deplină identificare a lor, postulată de teoria simpatiei estetice, de sigur pentru motivul că o contopire integrală, suprimând conştiința relației cu un obiect, ar stinge şi orice fenomen de conştiință. In adevăr, conştiința nu se menține decât în forma permanentă a corelativității. Oricât de mare ar fi deci intimitatea omului cu aspectul natural în acest tip de peisaj, ei trebue să-şi rămână exteriori şi anume opuşi din două lumi spațiale deosebite.

In sfârşit, alteori relația cu natura ia din nou forma unei separații radicale şi destul de considerabile, dar nu ca în cazul când omul priveşte din unghiul micimii lui măreția naturii. Cine contemplă o natură moartă nu se regăseşte pe sine în ea. Distanța care îi desparte este apreciabilă. Dar superioritatea o concepe de data aceasta omul pentru sine, nu pentru natură. Atitudinea omului în fața naturii moarte este aceea a unui observator atent şi curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici şi banale. Pictorul de naturi moarte va amesteca deci fără vreo

ordine aparentă imaginea stofei şi a hârtiei, a sticlei şi porțelanului sau a penelor păsării cu blana vânatului, a fructelor cu solzii peştelui, obținând din aceste alăturări o relevare mai sugestivă a calităților lor pitoreşti de coloare, de lumină şi de tactilitate. Este în această aplecare curioasă asupra obiectelor mici şi banale, resimțite în frumusețea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă şi vulgară, o trăsătură ascunsă de humor. Nu este deci de mirare că maeştri genului s'au întâlnit adeseori în aceeaşi persoană cu pictorii omului de rând, văzut din aceeaşi atitudine a unei observații superioare, dar plină de bunăvoință. In literatură, natura moartă intră cu realismul lui Balzac şi cu nesfârşitele lui descripții, despre care Taine spunea că întrunesc ştiința unui arheolog, a unui arhitect şi tapițer, a unui croitor, a unei negustorese de mărunțişuri, a unui comisar de licitații, a unui fiziolog şi a unui notar [2]. Cu această nesfârşită erudiție, dar mai cu seamă cu o putere neegalată de observație, din îndrumarea căreia pare a nu fi lipsit disciplina ştiințelor naturale moderne, în şcoala căreia el a recunoscut de mai multe ori a se fi format, ființa pitorească a lucrurilor a pătruns în literatură, într'o proporție pentru care trecutul nu prezintă nicio analogie.

c) ELEATISM ŞI HERACLITISM IN ARTĂ

Am arătat într'unul din capitolele anterioare locul pe care îl ocupă ordonarea printre momentele constitutive ale artei. Prin acțiunea sa de a unifica datele experienței, arta se leagă cu ştiința. Ceea ce le separă este împrejurarea că pentru a obține icoana unui univers ordonat, ştiința nu reține din lucruri decât însuşirile lor generale, acelea care pot constitui noțiuni, pe când arta manevrând imagin ,

n'are nevoie să sacrifice caracterul individual şi sensibil al aparenţelor. Dar cu toată această deosebire a materialului pe care îl folosesc, arta ca şi ştiinţa pot conferi realităţii organizări analoage. Amândouă pot prezenta realitatea, fie în repaus, fie în mişcare, fie în unităţi statice, fie în curente dinamice, fie ca *fiinţă*, fie ca *devenire*. Incă dela începuturile gândirii europene, filosofii eleaţi pe de o parte, Heraclit pe de alta, au stabilit în mod exemplar cele două chipuri de răsfrângere teoretică a lumii: ca o aşezare imobilă şi eternă sau ca o curgere indefinită. In mod general ştiinţa antică a rămas călăuzită mai cu seamă de conceptul cosmosului eleatic şi contribuţiile ei de căpetenie veneau să distingă tipurile permanente ale realului, cadrele lui imobile. Imaginea cosmosului heraclitic a fost realizată mai bine de ştiinţa omului modern, cu înclinaţia lui de a considera devenirile şi de a stabili legile care le domină. Aceste două tipuri de răsfrângere a lumii îşi au echivalentul lor în artă. După cum ordonarea realităţii în artă ia forma unor unităţi statice sau a unor deveniri obţinem alte două tipuri artistice.

Tipul eleatic al artei oferă unităţi substanţiale. O compoziţie cum este « Şcoala din Atena » sau « Disputa sacramentului » ale lui Raffael întruchipează întreguri cu un sens deplin şi care nu au nevoie pentru a fi înţelese de vreo completare a imaginaţiei privitorului. Ele există în ele însele şi pot fi concepute prin ele însele, întocmai ca substanţa lui Spinoza. Inţelesul lor se istoveşte în limitele tabloului şi scena descrisă se distribue simetric în jurul axei lui centrale. O astfel de unitate substanţială nu este de altfel proprie numai aşa numitelor arte spaţiale. Artele reputate a se desvolta în timp, cum este poezia, pot manifesta şi ele aceeaşi însuşire. O poezie lirică poate înfăţişa în desfăşurarea ei un început, o culminare şi un final bine

marcat. Dar cine, împreună cu Maiorescu, socoteşte a se afla aci în faţa unei condiţii nesguduite a oricărei poezii se înşeală fără îndoială. Norma gradaţiei nu valorează în realitate decât pentru poezia de tip eleatic [1]. Tot astfel în poezia dramatică unitatea substanţială a înlănţuirii evenimentelor nu este o condiţie decât pentru unul singur dintre tipurile ei. Numai în unele compoziţii dramatice, cum sunt în general tragediile clasice, ni se înfăţişează un eveniment complet, în aşa fel încât începutul şi sfârşitul acţiunii să coincidă de fapt cu începutul şi sfârşitul reprezentării ei. Puţine evenimente anterioare sunt presupuse pentru înţelegerea « Fedrei » lui Racine sau a « Avarului » lui Molière şi, în deobşte, pentru mai toate compoziţiile dramatice ale clasicismului. Poetul ni le înfăţişează în scenele de « expoziţie » sau în acea intervenţie iniţială de caracter epic a « proologului », foarte adeseori întrebuinţat în clasicism. De aci înainte acţiunea se desfăşoară ca o serie istorică, în aşa fel încât interesul se istoveşte odată cu desfăşurarea ei completă.

Altfel se întâmplă în operele de artă de tip heraclitic. Am amintit şi altădată « Inălţarea la cer a Mariei » de Rubens, unde personajele din dreapta şi din stânga tabloului sunt tăiate deopotrivă de marginile lui. Este un chip de a ne sugera caracterul indefinit şi în permanentă desfăşurare al realităţii. Compoziţia păstrează fără îndoială o unitate, dar nu una substanţială, ci accidentală. In limitele ei nu se epuizează o semnificaţie deplină. Ea nu este decât un fragment mai mult sau mai puţin întâmplător tăiat în ţesătura realităţii, care se întinde înainte şi după scena înfăţişată, într'o desfăşurare neistovită. In aceste împrejurări este uşor de înţeles de ce operele picturii aparţinând acestui tip vor prezenta o caracteristică incoincidenţă între centrul tabloului şi centrul descrierii.

După cum a arătat-o foarte limpede H. Wölfflin, mai totdeauna în pictura barocului, centrul compoziţiei este aşezat la dreapta sau la stânga axei centrale a tabloului, pentru a obţine impresia asimetriei şi a mişcării [2]. Pentru a documenta această tendinţă, Wölfflin reproduce o interesantă copie în relief a « Disputei » lui Raffael, datând din baroc, unde artistul a desemnat una din jumătăţile tabloului mai scurtă decât cealaltă, obţinând astfel o deplasare a centrului compoziţiei în acord cu tendinţele vremii sale. Poezia prezintă şi ea uneori astfel de particularităţi. O bucată lirică nu trebue să aibă în toate împrejurările un început şi un sfârşit bine subliniat, un « cadru » iniţial şi o « pointă » finală, după formula parnasiană. O poezie de Verlaine începe cu întrebarea sugestivă: « Souvenir, souvenir, que me veux-tu? ». Iar un cunoscut cântec al lui Eminescu termină cu săgetătoarea invocaţie interogativă: « Mai suna-vei dulce corn pentru mine vreodată? ». In ambele cazuri simţim lămurit că astfel de poezii nu reprezintă decât un decupaj într'un proces afectiv mai cuprinzător. Intrebarea lui Verlaine ne introduce dintr'odată într'o mişcare sufletească în desfăşurare. Intrebarea lui Eminescu face să răsune un ecou mut după ce glasurile articulate ale poeziei au tăcut. Dar şi într'un caz şi în celălalt poezia există cu mult peste limitele ei aşa zicând concrete. In dramă se poate petrece acelaşi lucru. R. Lehmann, autorul unei cunoscute Poetice, a distins odată între « drame evolutive », al căror tip l-am descris mai sus şi « drame rezolutorii », care pot fi bine subordonate tipului heraclitic al compoziţiei [2]. Dramele din acest din urmă tip nu reprezintă serii istorice complete, unităţi substanţiale. Esenţialul acţiunii lor este presupus a se fi petrecut înainte de a se fi ridicat cortina, încât drama reprezentată nu înfăţişează decât soluţiile unor

evenimente din trecut. Modelul dramei rezolutorii a fost fixat încă din Antichitate, de « Oedip » al lui Sofocles, dar o mare aplicaţie modernă i-a dat în zilele noastre H. Ibsen. « Nora », « Rosmersholm » sau « Strigoii » sunt deopotrivă etapele finale şi catastrofale ale unor întâmplări consumate în momentul în care începe acţiunea scenică. Dar după cum există drame care încep înaintea reprezentării lor, sunt altele care continuă după ce ele se termină. Aşa sunt unele lucrări contemporane, ca de pildă « Paquebot Tenacity » sau « Pelerinul » lui Ch. Vildrac. In toate aceste cazuri fragmentul care ni se aduce înaintea ochilor, ne sugerează tocmai prin calitatea lui de fragment, caracterul în perpetuă devenire al unei realităţi heraclitiene. In acelaşi fel se poate urmări în poezia dramatică incoincidenţa barocă a centrelor. După cum observă odată O. Walzel, în « Regele Lear » al lui Shakespeare, eroul evoluează pe scenă în prima parte a tragediei, în timp ce în a doua parte abia dacă ne este arătat fugitiv şi în cele din urmă. Compoziţia « Regelui Lear » dobândeşte în felul acesta o asimetrie caracteristică, o acumulare a accentelor principale într'una singură din jumătăţile ariei ideale pe care o ocupă desfăşurarea tragediei. O împrejurare care îi îngădue lui Walzel să compare structura « Regelui Lear » cu aceea a tabloului lui Guido Reni înfăţişând pe Magdalena, în Muzeul Capitolin din Roma, unde personajul principal este aşezat aproape în întregime în stânga diagonalei care traversează pânza dela stânga la dreapta şi de sus în jos [4]. In felul acesta, tragedia ca şi tabloul capătă o formă deschisă, părând a se integra în devenirea neîntreruptă a cosmosului heraclitian. Evident, rămânând deschisă, compoziţia heraclitiană nu este mai puţin un microcosmos, ca orice operă de artă. Perfecţiunea motivărilor ei interne, unitatea ei desăvârşită păstrează şi operelor de

tip heraclitian caracterele recunoscute comune (III, 1) tuturor operelor de artă. Tipul heraclitian nu anulează deci prin însuşirile lui calităţile de structură ale oricărei opere de artă.

Distincţia între tipul eleatic şi heraclitian primeşte o aplicaţie şi dacă luăm în considerare, nu numai totalitatea compoziţiei, dar şi raportul în care stau feluritele ei elemente. Am arătat într'unul din paragrafele precedente, vorbind despre modalitatea izolării în reprezentarea omului în Renaştere, cum acesta se găseşte situat într'un plan coordonat şi la o distanţă potrivită, dar deferentă, nu numai faţă de privitor, dar şi faţă de celelalte figuri cu care se găseşte întrunit în unitatea aceleiaşi compoziţii. Compoziţiile Renaşterii fac adeseori impresia unei acumulări de portrete. Un accent egal revine fiecăruia din ele. O pânză cum este Sfânta Cecilia de Raffael, în Pinacoteca din Bologna, nu dă o importanţă mai mare şi nu caracterizează mai amănunţit personajul principal care intitulează tabloul, decât celelalte patru figuri care o înconjoară. Aşa se întâmplă şi într'o tragedie cum este « Torquato Tasso » sau « Iphigenia în Tauris » ale lui Gœthe [5]. Titlul acestor tragedii par să ne indice pe Torquato sau pe Iphigenia, drept personajele lor principale. Dar desvoltarea acţiunii lor conferă un relief egal şi altor personaje: în Torquato, lui Alfons, Leonorei şi lui Antonio; în Iphigenia, lui Thoas şi lui Oreste. Toate aceste personaje sunt figuri de primul plan, după cum în compoziţiile Renaşterii toate figurile sunt grupate în planurile mai superficiale ale tabloului. Wölfflin a arătat bine cum, în comparaţie cu pânzele Renaşterii, acelea ale Barocului au o dimensiune adâncă mult mai mare. Multiplicitatea figurilor într'un tablou de Rubens face necesară o repartizare inegală a accentului importanţei printre ele şi o dispunere a lor în

planuri din ce în ce mai adânci. Tot astfel, cum observă Walzel, într'o tragedie de Shakespeare sunt numeroase personajele secundare şi perspectiva în care ele ne apar cu mult mai adâncă decât într'o tragedie de Racine sau de Gœthe. Adâncimea perspectivei implică însă o reprezentare a mişcării. Ceea ce se găseşte în profunzime chiamă mişcarea noastră de a-l atinge. Geniul limbii înregistrează bine această situaţie, când se spune că « adâncul ne absoarbe » şi « golul ne înghite ». Adâncimea perspectivei este astfel în pictură şi în poezie încă un element al reprezentării cosmosului heraclitian.

In sfârşit, chiar în redarea unei singure figuri sau a unui singur personaj se poate urmări reprezentarea staticului şi dinamicului. Statismul eleatic şi devenirea heraclitiană pot conforma şi aci plăsmuirea artistică. După cum a observat G. Simmel, un portret din Renaştere stă în afară de orice determinare temporală. El există numai în prezent. Şi cu toate că unul din personajele portretisticei Renaşterii este prin trăsăturile fizionomiei sale produsul unei vieţi care s'a desvoltat complet, reprezentarea devenirii este exclusă din impresia pe care el o provoacă, tot aşa cum « etapele unei calculaţii nu apar în rezultatul ei ». « Ultima şi cea mai generală intenţie a portretelor italiene, scrie Simmel, este coordonarea cu metafizica Greciei clasice, după care înţelesul şi valoarea lucrurilor stă în *fiinţa* lor, în esenţialitatea lor bine conturată, aşa cum conceptul o exprimă. Devenirea fluctuantă, schimbarea istorică a formelor, evoluţiile fără împliniri definitive, toate acestea se opuneau felului grecesc orientat către formele bine închegate » [6]. Dar acesta este printre altele, cazul portretisticei lui Rembrandt, care arată o preferinţă chipurilor de bătrâni, tocmai pentru prilejul pe care ele îl oferă de a face sensibil procesul vieţii, actul scurgerii ei. De asemeni, în

plastica modernă, portretele lui Rodin prin fluența generală a formelor, prin vibrația și unduirea suprafețelor îi par lui Simmel a sta «sub semnul heraclitismului modern» [7]. Deosebirea acestor tipuri poate fi urmărită și în literatură. Un personaj al lui Racine, deși evoluează în cursul dramei, se constitue până la urmă într'un caracter unitar și stabil, susceptibil de a fi gândit prin subsumare față de una sau alta din conceptele morale. Andromaca devine astfel simbolul fidelității conjugale; Fedra al pasiunii criminale; Berenice al iubirii sacrificate, etc. Prin soliditatea lor intimă nesguduită, astfel de caractere par sustrase devenirii: adevărate reflexe ale cosmosului eleatic. Cu totul altfel stau lucrurile cu personajele unui Dostoewschi sau Proust, unde mulțimea trăsăturilor contradictorii din care sunt alcătuite, dau impresia unor «volume gazoase variind dintr'o clipă în alta cu o versatilitate meteorologică» [8]. Poate nimeni mai mult ca Proust n'a desvoltat tipul heraclitian în descrierea literară a omului, prin sublinierea atât de evidentă a imposibilității în care se află de a se cuprinde în unitatea lui funciară și permanentă, afară de rarele clipe ale amintirii desinteresate. Heraclitismul și eleatismul stau astfel la temelia unor numeroase forme artistice. Dar acțiunea lor poate fi urmărită încă mai departe.

d) VIZIUNEA PLASTICĂ ȘI PITOREASCĂ IN ARTĂ

Acțiunea de clarificare pe care o exercită opera de artă asupra lucrurilor date în experiența noastră, poate scoate în evidență felul lor durabil sau fugitiv, ceea ce ele *sunt* sau chipul cum ele *apar*. Este adevărat că în considerații anterioare, am stabilit că reprezentările artei rețin din lucruri aparența, fenomenul, nu conceptul sau

substanța lor. Există însă o aparență mai mult sau mai puțin statornică a lucrurilor și una momentană și trecătoare. Iată însă că lucrurile *sunt* pentru tact și *apar* pentru vizualitate. Când printr'o împăienjenire a privirilor obținem despre lucruri o imagine neverosimilă, întindem mâna și căutăm a le cuprinde, încercând să corectăm prin tactilitate aparența lor înșelătoare. Conștiința afirmă odată cu aceasta că în tact stă izvorul științei noastre despre ceea ce sunt lucrurile, pe când din vizualitate decurg toate înșelăciunile noastre cu privire la ele. Este evident că în practica adultului, rareori se recurge la tactilitate pentru a obține chipul statornic și mai real al lucrurilor. Investigațiile tactilității au încetat odată cu prima copilărie, când forma adevărată și durabilă a universului apropiat a fost stabilită pentru fiecare individ în parte. De atunci, tactilitatea n'a mai intrat în compunerea imaginilor noastre decât prin asociație cu datele vizualității. Câștigurile copilăriei sunt totdeauna gata a se contopi cu experiențele ochiului pentru a precipita figura permanentă a realului. Așa se întâmplă de cele mai multe ori în experiența practică. Reprezentările artei au într'acestea facultatea de a disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual, pentru a sublinia mai energic unul din aceste două elemente, odată cu eliminarea mai mult sau mai puțin completă a celuilalt. După cum lucrarea de clarificare în artele care întrețin un raport cu formele reale adoptă unul sau altul din cele două procedee amintite, obținem tipul *viziunii plastice* sau al *viziunii pitorești.*

Evident că motivul alegerii între plastic și pitoresc se găsește într'un anumit sentiment al lucrurilor. Intr'un caz lucrurile apar în izolarea lor unele față de altele, în celălalt în dependența lor continuă. Intr'un caz lumea ne apare ca un câmp de entități autonome, în celălalt ca o curgere

neîncetată. Tactul este în adevăr discontinuu. Punctele alăturate care se oferă tactului își rămân exterioare. Două sensații tactile se pot compune, fără să fuzioneze. Tactul rămâne deci un simț analitic. Văzul este însă un simț mult mai sintetic, deși nu în măsura auzului. In tot cazul, vizualitatea poate îmbrățișa suprafețe mai vaste decât poate face tactilitatea, care progresează din punct în punct. Ea poate face apoi să se contopească două colori care impresionează pe rând retina, obținând o coloare nouă. Facultatea retinei de a reține imaginele consecutive, face din ea un laborator în care se amestecă lucrurile care în afara eului își rămân exterioare. Din toate aceste motive, tactilitatea este un material mai potrivit pentru evocarea lucrurilor ca entități autonome și imobile, pe când vizualitatea și cu atât mai mult audiția rămân mai apte pentru vrăjirea interdependenței și fluenței lor. Eleatismul și heraclitismul determină astfel și modalitățile clarificării.

Numele pe care-l dăm acestor două tipuri ne duc cu gândul la plastica sculpturală pe de o parte, la pictură pe de alta. Există în adevăr o sculptură plastică și o pictură pitorească. Dar există și o sculptură pitorească și o pictură plastică. Dacă asemănăm între ele o statue greacă cu una de Bernini sau cu una de Rodin, observăm cu ușurință că plasticul nu este legat de firea sculpturii printr'o relațiune indispensabilă. Intr'un caz avem figuri bine delimitate, saturate de valori tactile; în celălalt figuri care prin jocul uneori furtunatic al liniilor lor, prin modelajul minuțios al suprafețelor există mai cu seamă pentru ochi. Aparențele par aci că se întrepătrund și se mișcă, duse ca de un repede val, încât asociațiile tactului devin inoperante pentru cuprinderea lor. Funcțiunile văzului rămân singure în acțiune cu privire la ele. Un teoretician al artelor plastice, care era și un remarcabil artist, sculptorul Adolf

Hildebrand, a afirmat odată că toată tehnica sculpturii stă în transformarea unei imagine tactile într'o imagine optică, a unei *imagini apropiate* într'o *imagine distantă* [1]. Este evident însă că teoria lui Hildebrand se potrivește numai pentru sculptura barocă sau impresionistă, pentru tipul pitoresc al sculpturii. Dimpotrivă, în sculptura plastică a Antichității și Renașterii, apoi în sculptura modernă a unui Bourdelle sau Maillol, figurile bine delimitate, suprafețele mari și simple, formele masive și statice fac să intre în joc numeroase reprezentări tactile.

Aceleași lucruri se pot afirma pentru pictură. Am spus că există o pictură plastică și una pitorească. Un Ingres resimte lucrurile mai cu seamă în conturul lor; un Delacroix mai bine în suprafața lor colorată. Nu putem totuși reduce paralelismul dintre tipul plastic și pitoresc în pictură la contrastul dintre desemn și coloare. Căci după cum au arătat analizele ingenioase ale unui Wölfflin, desemnul și coloristica pot intra și ele sub categoria unuia din cele două tipuri, numite de el *linear* și *pictural*. Comparația unui desemn de Dürer cu unul de Rembrandt scoate în evidență calitatea de siluetă a primului și de aparență luminoasă răsărind din umbră al celui de al doilea [2]. Tot astfel, într'o pictură a Renașterii, obiectele colorate sunt înfățișate prin ceea ce se numește *tonul* lor *local*, calitatea lor coloristică permanentă. Altfel stau lucrurile în impresionism, unde se pictează mai mult decât coloarea lucrurilor, ca un atribut statornic al lor, reflexul pe care ele îl primesc dela mediul lor, dela obiectele care le stau în preajmă sau dela focarul luminos care le îmbăiază deopotrivă. Prin colorile lor locale, obiectele există ca niște entități izolate unele de altele și autonome; prin reflexul care le colorează, ele se leagă cu toate celelalte obiecte apropiate într'o unitate mai mult sau mai puțin nediferențiată și continuă.

Deşi tipul plastic şi pitoresc sunt dobândite în studiul artelor figurative, ele îşi găsesc o aplicare şi în câmpul artelor care nu întreţin niciun raport cu formele reale, cum este arhitectura. Ba chiar abia aci, după cum observă Wölfflin, deşi arhitectura nu poate deveni în acelaşi grad ca pictura o artă a aparenţei, plasticul şi pitorescul capătă valoarea unor concepte decorative pure [3]. Ce se poate numi plastic şi pitoresc în arhitectură, ne-o luminează apropierea dintre un templu grec şi o catedrală gotică, între un palat al Renaşterii şi unul din baroc. Preponderanţa plinurilor asupra golurilor în primul caz şi a golurilor asupra plinurilor în cel de al doilea, solicită mai mult reprezentări tactile sau sensaţii optice. De asemeni suprafeţele simple şi formele bine izolate ale unei arhitecturi din Renaştere pun în mişcare imaginaţia tactilă; pe când ornamentaţia bogată a unei faţade baroce, caracterul ei vibrant şi oarecum confuz îi dă mai de grabă însuşirea unor imagini vizuale.

Analizele literare au distins de multă vreme tipul plastic şi pitoresc în poezie, fireşte prin ceea ce este în ea evocare a universului sensibil. « Sunt un om pentru care lumea exterioară există », declară odată Théophile Gautier. Aptitudinea de a evoca universul exterior în particularităţile caracterului lui sensorial era destul de slab desvoltată înainte de romantism. Dar îndată ce această aptitudine s'a trezit, pecetluind asociaţia atât de caracteristică veacului al XIX-lea între poezie şi artele plastice, lirismul a putut fi când plastic, când pitoresc. In renumita lucrare pe care a consacrat-o evoluţiei lirice franceze în secolul precedent, F. Brunetière a avut ocazia să observe adeseori această deosebire. Astfel, dacă în sonetele lui Héredia laudă el mai mult darul coloristic; în poeziile lui Leconte de Lisle trebue să admire mai cu seamă energia formei

plastice. Ba chiar, în legătură cu acesta, surprinde Brunetière legătura dintre viziunea plastică şi o înţelegere a universului opusă heraclitismului. « Totul se schimbă odată în lume, scrie Brunetière, şi chiar noi înşine dintr'un moment în altul. Nici chiar sub văpaia soarelui de amiazi, acelaşi peisaj nu rămâne deopotrivă cu ce fusese ieri. Dar odată cu fisionomia modelului şi dispoziţia pictorului se schimbă dintr'o zi în alta. Dacă, după cum spune filosoful, nu ne cufundăm niciodată în acelaşi fluviu, putem afirma că nu deschidem niciodată aceeaşi ochi asupra aceluiaşi spectacol. Funcţiunea formei este tocmai de a cuprinde, fixa şi imobiliza ceea ce aud că se numeşte uneori « fluenţa lucrurilor » [4]. Viziunea plastică în poezie se aşează deci la un pol opus intuiţiei curgătorului, a disparentului, a clar-obscurului, a stărilor de suflet imprecise şi ambigue. Pentru redarea acestor laturi ale realului, poezia renunţă chiar la reprezentările vizuale, optând pentru mijloacele muzicii. Afirmaţia repetată mereu dela simbolişti, că elementul cel mai propriu al lirismului este muzicalitatea, are o valabilitate mărginită în cadrul unui tip anumit, cu care acela pitoresc se întruneşte sub unitatea aceluiaşi mod de a resimţi lumea: drept un dinamism care nu se solidifică niciodată în forme statornice.

e) IDEALISM ŞI REALISM

Am arătat în paragraful consacrat procesului de idealizare că arta ridică reprezentarea la forma ei necesară. Ceea ce este cu totul accidental şi irevelant cade din reprezentările artei, care nu reţine decât ceea ce este esenţial şi se înlănţue într'o icoană necesară. Această stare de lucruri a prilejuit comparaţia pe care o institue Aristoteles între istorie şi poezie, împreună cu preţuirea superioară

acordată celei din urmă. Faptul că arta elimină accidentalul şi reţine necesarul a făcut pe mulţi esteticieni să se oprească în faţa formulei artei ca reprezentare a *tipicului*. Estetica *tipicului* sau a *generalului-omenesc* este una dintre cele mai deseori reprezentate în istoria ştiinţei noastre. Consideraţiile finale din paragraful amintit arătau însă că în artele care întreţin o relaţie cu formele şi întocmirile naturii, tipicul intră numai ca o condiţie liminară a plăsmuirii artistice. Restrângând analiza noastră la reprezentarea fizică sau morală a omului, trebue spus că însuşirea generală de om, adică atributele cu totul statornice ale morfologiei şi ale structurii lui sufleteşti, intră în compoziţia imaginii lui artistice numai ca un cadru, în care sunt coordonate aspecte şi înfăţişări ale unui fel mai mult sau mai puţin particular de a fi. Cine contemplă o astfel de imagine nici nu înregistrează de altfel ceea ce este numai *general-omenesc* în ea. Numai lipsa acestor însuşiri generale devine sensibilă conştiinţei, ca de pildă în acele caricaturi care stilizează un anumit tip omenesc după asemănarea lui cu un animal. Dar ceea ce se obţine pe această cale este tot un fel particular de a fi al omului şi anume vreuna din laturile lui bestiale. Bestialitatea omului nu este deopotrivă cu aceea a animalului. Un alt accent de valoare este legat de una sau alta din aceste înfăţişări. Apoi, bestialitatea în animal este generală şi tipică, pe când în om ea este individuală şi caracteristică. Astfel, apropierea în reprezentarea omului de tipicul general al altei speţe nu face decât să accentueze ceea ce poate fi particular şi caracteristic în el.

Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atât de particulară încât să coincidă cu a unui singur ins. După cum simplificarea acestei imagini până la nivelul tipicului şi generalului ar transforma-o în una din acele

« imagini generice » despre care vorbeşte Ribot [1] şi care sunt echivalentul psihologic şi imaginativ al noţiunii logice, răpindu-i odată cu aceasta orice valoare artistică; tot astfel specializarea imaginii până la cuprinsul particular al unei individualităţi singulare ar transforma-o într'o copie fotografică şi ar avea din punct de vedere artistic acelaşi efect. Intre idealitatea imaginii generice şi realismul imaginii fotografice, procesul idealizării prin artă reuşeşte să menţină o poziţie intermediară specifică. Reprezentările operei de artă sunt în acelaşi timp tipice şi individuale. Tipismul artei este acela al unei categorii mai particulare. Căci o individualitate aparţine nu numai speţei sale, dar şi unei clase mai mult sau mai puţin restrânse sau largi pe care imaginile artei reuşesc s'o reprezinte. Se povesteşte despre Galileu că privind oscilaţiile unui candelabru a intuit în ele legile pendulului. Gœthe numea « aperçu », facultatea intuiţiei intelectuale capabile să recunoască tipicul şi generalul în particular [2]. Printr'o însuşire deopotrivă a spiritului, artistul poate să reactiveze într'o imagine individuală, tipul căreia îi aparţine. Dar acest tip nu este niciodată numai acel al speţei, dar şi al unei clase mai speciale din cuprinsul ei. După cum sfera acestei clase este mai mărginită sau mai întinsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinări, operele artei aparţin tipului *idealist* sau *realist*.

Tipul idealist al artei reactivează în imaginile individuale numai apartenenţa la clasele lui mai largi, la acelea care au un număr mai mic de determinări. O statue greacă din perioada clasică reprezintă în deobşte pe efebul de rasă albă mediteraneană. Tragedia grecească şi aceea desvoltată în cadrul clasicismului francez înfăţişează un om reprezentativ pentru cultura morală a occidentului. Desvoltarea mai nouă a artelor a specializat într'acestea

tipul artistic, restrângând sfera lui. Rând pe rând intră în artele plastice şi în literatură determinări ţinând de timp şi de loc, epocalul şi naţionalul, apoi clasa socială, profesiunea, religia sau concepţia de vieaţă. Istorismul, exotismul, sociologismul sunt categorii apărute odată cu progresul realismului în artă. Interesul artistic pe care îl manifesta un Zola d. p. pentru feluritele tipuri profesionale ale omului modern, pentru particularităţile mediului şi pentru tarele lui, ar fi fost imposibil câtă vreme domina o concepţie idealistă a artei. Unui Zola chiar realismul romancierilor francezi din generaţia înaintaşe i se părea insuficient. « Realismul dela 1856, scrie el, era exclusiv burghez. Prin teoriile şi operele sale el nu ieşea dintr'un anumit cerc limitat. Ii lipsea o anumită lărgime necesară »[3]. Dar ceea ce se afirmă pentru literatură, poate fi repetat şi pentru artele plastice. Pietatea protestantă a lui Rembrandt a fost bine pusă în lumină de Simmel. Exotismul şi istorismul nu sunt numai ale lui Walter Scott şi Hugo, dar şi ale unui Charles Gros, Delacroix şi Fromentin. Determinări sociale apar încă din gravurile lui Calot şi pânzele lui Chardin, apoi în desenurile lui Daumier şi în pânzele lui Millet. S'a vorbit de asemeni mult cu privire la democratismul lui Courbet, despre care se ştie cât de mult a stat sub influenţa teoriilor sociale ale lui Proudhon. Deopotrivă cu atâţi dintre contemporanii săi realişti, el nu pictează numai pe omul poporului său, dar şi pe muncitorul timpului. Muncitorului pământului i se asociază în generaţia următoare muncitorul industrial. Meunier îl face să intre în sculptură şi gravurile lui Maaserel dau expresie lumii lui de simboluri, suferinţelor şi revoltelor lui. Imaginile naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism şi realism. Peisajele lui Poussin sau Rubens nu sunt niciodată localizate. Ele au ceva din măreţia şi generalitatea unui

caracter tragic. Impresioniştii, care dau replica peisajistă a reprezentării realiste a omului, se ataşează însă de farmecul special al colţului lor familiar de natură, de bucata de pământ pe care s'au născut sau au trăit, făcând renumite împrejurimile Parisului ca un Claude Monet, câmpiile din Ile-de-France ca un Pissaro, malurile Seinei sau ale râului Loing ca un Sisley, orizonturile munteneşti ca un Grigorescu, etc.

Faptul de a reţine în viziunea artistică aspectele mai generale ale lucrurilor sau determinările lor mai particulare, de a face sensibilă în ele apartenenţa lor la un tip mai larg sau mai restrâns, atârnă de o tendinţă mai profundă a spiritului, de tendinţa lui eteronomică. Sunt spirite care se conduc după principii şi altele după fapte. In ştiinţă deosebirea aceasta ia forma opoziţiei dintre raţionalişti şi empirişti. In morală, acelaşi contact opune pe dogmatici scepticilor. Pe aceleaşi baze, metafizica obţine antagonismul dintre monişti şi pluralişti. Grupând aceste felurite puncte de vedere, un filosof ca W. James a putut construi paralelismul dintre tipul « delicatului » şi al « barbarului »[4]. Delicatul este raţionalist, intelectualist şi idealist, monist şi dogmatic. Barbarul este empirist, sensualist şi materialist, pluralist şi sceptic. Pentru unul lumea se rezolvă în « totalităţi » şi în « universale » şi în interpretarea lumii accentul cade pe unitatea lucrurilor. Pentru celălalt, lumea se despică în pluralitatea faptelor şi se integrează din însumarea lor. « Această deosebire a temperamentelor, scrie James, s'a valorificat totdeauna în domeniul literaturii şi al artei, al politicei şi al moravurilor, depotrivă ca în acela al filosofiei. Când este vorba de pildă de moravuri, întâlnim de o parte pe oamenii foarte manieraţi, pe de altă pe acei mai liberi în purtările lor. In politică pe autoritari şi pe anarhişti. In literatură pe purişti, împreună cu acei îndrăgiţi de stilul academic şi

pe realişti. In artă pe clasici şi pe romantici». Idealismul şi realismul sunt astfel două atitudini generale ale spiritului, din care se desvoltă consecinţe numeroase, printre care şi cele artistice. Nu este deci de loc de mirare dacă în structura anumitor epoce de cultură idealismul şi realismul artistic ne apar asociate cu formele lui corespunzătoare în morală, filosofie şi ştiinţă. Idealismul clasicilor s'a însoţit totdeauna cu metafizica dogmatică şi cu rigorismul moral. Realismul s'a manifestat însă în cortegiul empirismului şi în curentul de critică al vechilor instituţii şi moravuri. Contemporaneitatea lui Corneille cu Descartes, a lui Zola cu Darwin şi Marx nu este întâmplătoare. Viziunea dogmatică a lumii, construită din principii raţionale, răspunde caracterului eroului tragic, raţionalizat în jurul unei trăsături unice. Empirismul ştiinţelor moderne inculcă şi poetului epic contemporan metoda observaţiei, ancheta, acumularea de «documente omeneşti», vestitele «carnete» ale naturaliştilor. Dela romanul clasic al d-nei de Lafayette la acela al lui Zola poate fi urmărită apoi şi o anumită evoluţie morală. La sfârşitul acestei evoluţii, omul raţional, tare prin principiile sale, prin conduita sa fermă şi consecventă este înlocuit cu acel instinctiv, caracterul inteligibil cu cel empiric. Idealismul clasic este şi mai târziu aliatul formelor etice şi politice ale vechiului regim, în timp ce realismul apare mai de grabă în constelaţia revoluţiei sociale. Toate acestea sunt conexiuni sugestive, menite să probeze realitatea forţelor eteronomice din care se desvoltă tipurile artistice ale idealismului şi realismului.

F) COORDONAREA TIPURILOR

Nevoile analizei ne-au adus să distingem tipurile artistice din punctul de vedere al unuia sau altuia din feluritele momente constitutive ale operei de artă. Tipurile izolării, ale ordonării, clarificării şi idealizării nu trăiesc însă o existenţă separată. Opera de artă este o unitate şi feluritele ei moduri de a se constitui în raport cu cele patru momente amintite pot să se coordoneze în realitate. Este în adevăr evident că în artele plastice, în pictură de pildă, izolarea în spaţiul transcendent al sfântului bizantin, atrage după sine reprezentarea lui imobilă, o accentuare puternică a conturului, tonuri locale, compoziţie simetrică, articulată în unităţi bine distincte şi în genere o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, izolarea într'un plan inferior, aşa cum se întâmplă atât de des în naturalismul flamand, atrage după sine reprezentarea mişcării şi o caracterizare realistă a personajelor. In ceea ce priveşte reprezentarea naturii, peisajul transcendent al unui Poussin este plastic şi idealist; pe când peisajul imanent, peisajul stare-de-suflet al impresioniştilor este realist şi pitoresc, înlocueşte tonurile locale cu acelea pe care le modifică lumina zilei şi înconjurimea şi sugerează fluenţa realului, felul cum feluritele lui aspecte se continuă şi trec unele în altele. Solidaritatea tipurilor este uneori de o fermitate care face dificilă distincţia lor sistematică. Această stare de lucruri explică faptul că în caracterizarea feluritelor tipuri de mai sus a trebuit să folosim uneori elemente împrumutate altor tipuri înrudite. Dar cu toate că există o atracţie între feluritele tipuri stabilite, aceasta nu conţine nimic absolut şi riguros în sine. Reprezentarea mişcării în pictura flamandă se asociază cu tipul plastic al coloraţiei prin tonuri locale. Viziunea pitorească a lui Rodin se îmbină cu o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, viziunea plastică a unui Donatello, în capetele lui florentine, se îmbină cu o caracterizare realistă. Nu este exclus deci ca tipurile câştigate din punctul

de vedere al momentelor constitutive ale artei să se asocieze în modurile cele mai variate. Desvoltarea viitoare a artei poate aduce chiar îmbinări pentru care istoria ei până în prezent nu poate oferi niciun exemplu. Din această pricină, stabilirea tipurilor artistice, aşa cum a fost încercată în paginele precedente, ni s'a părut mai nimerită. Căci ea a înfăţişat în libertate feluritele elemente ale unor sinteze tipice pe care sistemul esteticei nu are posibilitatea să le prevadă şi să le mărginească.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă am făcut prima încercare de a stăpâni teoretic varietatea nesfârşită a operelor date în experienţa artistică. Aceste opere s'au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularităţile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel opere aparţinând unor artişti sau epoce diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiaşi tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparţine nu numai pictura Renaşterii şi mozaicurile bizantine, dar şi tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleaşi particularităţi ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleaşi clase omogene. Pentru scurtarea expunerii, au fost citate uneori mai puţine sau chiar un singur exemplu, menţinându-se însă totdeauna subînţeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experienţă artistică, introducându-se unitate şi sistemă în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putinţă să se invoace decât un singur exemplu, virtualitatea lui rămâne nesfârşită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spaţiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfântul bizantin rămâne până azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne îm-

piedecă însă a crede că odată cu refacerea condiţiilor spirituale care comandă izolarea în acelaşi nivel al spaţiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiaşi tip.

Tipul rămâne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. *Stilul* este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil şi tip este destul de delicată şi în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca şi tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare al operelor trebue căutat într'o tendinţă extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularităţi structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explică în întreaga cercetare modernă, prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. In acest înţeles L. Blaga are dreptate să spună: « Stilul reprezintă nişte valori extraestetice pătrunse în estetic » [1]. Dar cu toate aceste apropieri dintre tip şi stil, deosebirea dintre ele nu este mai puţin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o naţiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german şi de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noţiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincţiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularităţile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptăţesc

niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparţine, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei [2], în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură şi arhitectură din epoca imediat următoare Renaşterii, dar şi modalităţi artistice epocal diferite, cum ar fi de pildă goticul flamboyant, etc. Confuzia dintre stil şi tip provine adeseori din faptul că amândouă sunt asociate cu aceleaşi atribute. Se vorbeşte astfel de stilul şi de tipul baroc, deşi aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noţiune pur sistematică. Stilul este o noţiune în acelaşi timp sistematică şi istorică. Raportându-ne la diferenţierile metodologice pe care le face Rickert, s'ar putea spune că tipul este produsul unei operaţii de generalizare, pe când stilul al unei lucrări în acelaşi timp de generalizare şi de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noţiune mixtă în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere, nu după raportul lor de succesiune, aşa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură, integrând o noţiune în acelaş timp generală şi unică.

Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într'un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea şi originalitatea sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate şi neasimilabile, confuzia şi anarhia. In acest înţeles putea Nietzsche să extindă noţiunea de stil dela întrebuinţarea ei artistică, asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplângând lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea

că se amestecă haotic influenţe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei [3]. Lipsită de stil este şi unitatea moartă, coheziunea mecanică din care nu ne vorbeşte o individualitate originală animatoare. « Le style c'est l'homme », spunea Buffon şi ar fi putut adăuga că este naţiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparţine. Prezenţa şi influenţa acestor centre, acţiunea lor spirituală şi unificatoare o constatăm şi preţuim în fenomenul stilului. Când însă originalitatea este simulată sau când centrul spiritual dela care emană opera de artă se manifestă altfel decât în acord cu orientările sale autentice şi profunde, atunci înregistrăm şi desaprobăm *maniera*. Sunt individualităţi manierate, poeţi şi artişti preţioşi din toate timpurile, dar şi epoce şi culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s'a imputat de atâtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci când se produce disocierea şi desacordul dintre originalitatea artistului individual şi a naţiunii, epocei sau culturii care îi înglobează. Sunt astfel manieraţi artiştii academici, cari menţin norma unei inspiraţii clasice în mijlocul unor împrejurări care s'au schimbat, oratori creştini cari compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni, cari compun în formele poeziei persane din veacul al XIII-lea şi al XIV-lea, afectând stilul lui Hafis şi Sadi, poeţi franţuziţi în mai toate literaturile naţionale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului şi a societăţii. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită şi întărită de aceea a mediului local şi a epocei. Nu însă până la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul artistului individual n'am mai auzi decât pe ale lor. Manieraţi, lipsiţi de adevărată originalitate, sunt deci şi artiştii cari cedează uşor gustului

timpului şi orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dosajul lor delicat şi precis întregeşte adevăratul stil.

b) ARTELE ŞI CLASIFICAREA LOR

Operele de artă concrete şi particulare se grupează nu numai în interiorul tipurilor şi stilurilor, dar şi în acela al artelor. Poezia şi mimica, dansul, muzica, arhitectura, desemnul, sculptura şi pictura sunt noţiuni câştigate din sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experienţa artistică. Nimeni nu are de-a-face în contemplaţie cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice, pe care printr'un act de mediaţiune al spiritului le atribui uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus. Artele sunt deci construcţii teoretice ale spiritului, rezultatul unei operaţii de clasificare aplicată asupra operelor concrete.

Criteriile acestei clasificaţii au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi şi mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obţine conceptul artelor şi le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sunt cuvântul sau sunetul), sau stabile (cum sunt masa, linia, volumul sau coloarea). In acord cu acest criteriu artele sunt succesive (poezia, muzica), sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatăm în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate dificultăţi psihologice, deoarece orice operă de artă întru cât este contemplată aparţine ordinei temporale şi este prin urmare succesivă. Pe de altă parte, orice operă întru cât la sfârşitul contemplaţiei se recompune într'un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăţi psihologice,

clasificarea lui Lessing, este insuficientă şi din punctul de vedere al particularităţilor de structură ale feluritelor arte. Căci dacă de pildă pictura, împreună cu desemnul, cu sculptura şi cu arhitectura, au comun folosinţa mijloacelor spaţiale, ea împarte cu muzica însuşirea de a desvolta un anumit element al expresiei şi anume tonalitatea sau modulaţia ei şi aparţine prin această trăsătură unei alte clase, în care nu intră nici desenul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întâi ideea de a propune o clasificare a artelor, după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl desvoltă cu precădere şi a face din aceste elemente factorul integrant al feluritelor clase artistice [1]. Intr'o expresie completă se pot distinge, în adevăr, conţinutul intelectual transmis prin *cuvânt*, *gestul* spaţial care îl însoţeşte şi figurează şi *tonalitatea* sau *modulaţia* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvântului sunt pentru Kant poezia şi elocinţa. In grupul artelor gestului sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura ca artă a desenului, arta grădinilor şi decoraţia de toate categoriile. Printre artele tonalităţii trebue în fine distinsă muzica şi pictura ca artă a coloritului. Oricât de interesantă ar fi clasificarea lui Kant, prin ideile pe care le trezeşte despre constituţia intimă a artelor şi printr'o regrupare a lor care pune în lumină afinităţi mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăţi. In adevăr, după cum observă Dessoir, artele mai pot fi integrate şi clasificate, după cum întreţin raporturi cu formele reale şi provoacă asociaţii determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfăţişează forme ireale şi provoacă asociaţii nedeterminate (arhitectura, muzica) [2]. Astfel, pictura care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în aceeaşi clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica şi poezia; în timp ce arhitectura care se

întrunea cu plastica şi desenul se regăseşte acum alături de muzică. De altfel Dessoir rămâne până la urmă sceptic faţă de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii şi sculpturii nu se asociază, prin elementul compoziţional al operei, în forme ireale, în acele scheme abstracte despre care am vorbit şi noi în paginele consacrate ordonării în artă? Oare poezia prin metrică şi rimă nu aparţine artelor cu forme ireale? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură şi pictură? Nu există arhitectură în muzică? Nu există arhitectură şi muzică în poezie? [3]. Intrebările s'ar putea înmulţi pentru a scoate mai bine în evidenţă caracterul instabil şi fluent al claselor de arte. Wölfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită până acum, a arătat bine în ce constă picturalizarea sculpturii şi arhitecturii în trecerea dela Renaştere la Baroc. Dimpotrivă, odată cu arta clasicizantă a lui David şi a şcoalei sale se poate vorbi de o sculpturalizare a picturii. Toate observaţiile de până acum ne dovedesc că sintezele teoretice în aşa numitele arte rămân totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întru cât marchează unele particularităţi structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin însăşi revizuirile succesive pe care le reclamă şi care adâncesc necontenit lucrarea de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atâta greutate despărţi radical, dacă în realitate ele se ating prin atâtea puncte şi fuzionează necontenit unele cu altele, se înţelege cât de firească, dar şi cât de puţin nouă, este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a părut totuşi ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă la un Solger [4]. O idee care mai târziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociaţia dintre poezia dramatică, muzică şi dans

este străveche. De asemeni aceea dintre poezie și cânt. Vechea poezie a rapsozilor antici și a trubadurilor medievali nici nu trăia decât în această asociație. De asemeni, arhitectul, sculptorul și pictorul au lucrat totdeauna în colaborare în marile stiluri ale artei, în antichitate, în romanic, în gotic și în Renaștere. Smulse din complexul care le întrunea în toate aceste stiluri, cu ocazia construirii unui templu, a unei catedrale sau a unui palat, arta arhitectului, a sculptorului și a pictorului nu și-au câștigat decât mult mai târziu o relativă independență. Templul grec este un edificiu menit să păstreze statua zeului sau zeiței, un «înveliș pentru simulacrul divin», spune E. Boutmy. Pictura și sculptura romanică și gotică sunt totdeauna gândite în raport cu o suprafață a construcției care trebue accentuată sau cu un volum care trebue împlinit, pentru a evita impresia neplăcută a vidului. In Renaștere încă, unele din cele mai importante realizări ale picturii, cum sunt logiile lui Raffael sau picturile lui Michelangelo în Capela Sixtină, etc., sunt gândite în conexitate cu arhitectura. Dar tot în această epocă, magnificența principiilor și a cardinalilor, apoi a marilor burghezi, solicită desvoltarea portretului, care vine să ocupe un zid al unei locuințe particulare și de data aceasta fără vechea solidaritate cu idea arhitecturală. Desvoltarea burgheziei în Nord, cu nevoia de a orna interiorul pe care o provoacă, adâncește acea separare a artelor, care a făcut mai în urmă problematică și nouă ideea întrunirii lor. Dacă însă unificarea artelor este un gând menit să integreze manifestările ei parțiale în totalitatea care i-a asigurat în trecut marile ei realizări, ea trebue întreprinsă în așa fel încât să recompună în adevăr un efect de totalitate. Unificarea artelor trebue deci distinsă de acumularea lor, așa cum se întâmplă de atâtea ori în regia modernă care

perpetuează o idee wagneriană rău înțeleasă. O reprezentație de teatru, în care ni se oferă alături de textul dramatic și puțină muzică și costume frumoase și decoruri pitorești, trădează adeseori intenția filistină de a cuceri pe spectator prin mai multe laturi ale sensibilității lui și de a aglomera ornamentele, după principiul grosolan că ceea ce este mai împodobit și mai bogat este și mai frumos. Este firesc atunci ca față de această aglomerare de elemente neînsumate, lipsită de unitate și de stil, să preferăm manifestările mai demne ale așa numitelor arte izolate, adică ale acelora care desvoltă cu puritate una singură din valorile universului artistic.

c) GENURILE ARTISTICE

Incercarea de a stăpâni sistematic domeniul operelor de artă a produs o altă sinteză teoretică în așa numitele *genuri artistice*. Genurile artistice presupun însă ca niște cadre constituite artele, al căror teritoriu ele îl subîmpart. Problema genurilor artistice ne duce în inima teoriei speciale a artelor și prin urmare peste limitele esteticei generale, căreia îi este consacrată exclusiv lucrarea de față. Dacă totuși ne oprim acum în fața genurilor artistice, este din pricina faptului că odată cu prilejul lor se evidențiază încă odată anumite momente sistematice din constituția artei. Genurile artistice sunt, în adevăr, noțiuni teoretice rezultate din conjugarea noțiunii uneia din arte cu unul din factorii artei în genere: material, valoare eteronomică, unitate estetică. Materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică sunt cei trei factori de integrare a operelor în genuri. Acțiunea lor nu este însă egală în domeniul fiecărei arte în parte. Așa, de pildă, poezia nu folosește decât un singur material, cuvântul, și, prin urmare, din acest

punct de vedere, ea nu cunoaşte nicio articulaţie interioară a regiunii ei. In schimb, sculptura poate folosi marmura, bronzul, lemnul, pământul, porţelanul, etc., diversificându-se în consecinţă în genul sculpturii în marmură, bronz, lemn, etc. De asemeni există un gen al picturii în ulei, acuarelă, pastel, frescă, tempera, etc. Cunoaştem apoi genul muzicii de coarde şi de suflători, al muzicii cântate, etc. In acord cu valoarea eteronomică pe care o realizează, poezia poate fi religioasă, eroică sau socială, etc., tot atâtea genuri care pot reveni cu unele excepţii şi în domeniul sculpturii sau al picturii, ca d. p. monumentul eroic sau civic, statueta şi portretul, pictura istorică şi religioasă, etc. Tot astfel, după valoarea ei eteronomică, arhitectura cunoaşte genul vilei şi al palatelor publice sau particulare, al catedralei, halelor, gării, etc. Muzica distinge apoi între marş, lied, oratoriu, ş. a. m. d. O deosebită importanţă prezintă diferenţierea în genuri după felurile unificării estetice, active în cadrul diverselor arte. Astfel muzica unifică, fie prin revenirea aceluiaşi refren, între care se intercalează câte un episod sau divertisment (rondo), fie prin repeţirea aceluiaşi sistem de fraze (antiphonia), fie prin repeţirea aceluiaşi sistem de fraze, urmat de unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări şi combinări ale acestor modalităţi elementare pe care le regăsim în sonata sau simfonia modernă. Genul liric, epic şi dramatic reprezintă şi ele în poezie moduri felurite ale unificării, în cadrul concis al afectului personal, în interiorul sferii istorice a povestirii sau în cadrul acţiunii dramatice. Dar liricul, epicul şi dramaticul reprezintă în poezie şi modalităţi ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realităţii. Intuiţia lirică a lumii o resfrânge ca stare de suflet, pe când cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict şi luptă de forţe antagoniste. Prin aceste din urmă genuri şi, prin altele asemănătoare, artele particulare se sistematizează după momentele constitutive ale artei în genere. Cum însă acestea se specifică, după cum am văzut, în tipuri, se poate spune că genurile amintite în urmă reprezintă nişte tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte.

Genurile artistice au constituit în clasicism criteriul gustului şi uneori al creaţiei artistice. Conformarea la condiţiile genurilor, concepute ca nişte modele eterne şi imuabile ale operelor de artă, era cerută deopotrivă de artişti şi de acei cari îi judecau. « Criticul superior, scrie odată Marmontel, trebue să aibă în imaginaţia sa tot atâtea modele diferite câte genuri există ». Iar Albert Thibaudet, care îl citează, poate cu drept cuvânt să observe: « Problema genurilor a deţinut în critică, până în veacul al XIX-lea, un loc tot atât de considerabil ca problema universalelor în filosofia evului mediu » [1]. In veacul al XIX-lea, romantismul a înfrânt rigiditatea vechilor genuri, socotindu-se liber să le amestece sau chiar să creeze altele noui. « Toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă, scrie odată romanticul Fr. Schlegel, sunt azi ridicule » [2]. Tirada lirică şi episodul în dramă au fost printre produsele acestei încălcări de domenii, pentru care un model mai îndepărtat se putea găsi în Shakespeare şi în teatrul elisabetan. Dar visul romanticilor mergea mai departe, către ceea ce Schlegel numeşte odată « poezia universală progresivă », în care toate felurile ei să se întrunească într'un adevărat microcosmos poetic. Restauraţia clasică a gustului francez la finele secolului trecut readuce credinţa în genuri ca nişte entităţi constituite, dar nu eterne şi imuabile. Aplicând noul spirit al ştiinţelor naturale, un Fr. Brunetière le arată trăind, modificându-se şi transformându-se. Celebrele lui prelegeri asupra « Evoluţiei poeziei lirice în

Franța » aveau astfel prilejul să urmărească cum din oratoria religioasă a veacului al XVII-lea s'a desvoltat treptat meditația lirică a romanticilor. Studii despre evoluția genurilor au apărut numeroase după Brunetière, toate manifestând aceeași poziție intermediară între realismul clasic și nominalismul romantic.

Astăzi ni se pare evident că genurile sunt produse istorice și ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară. Epopeea de pildă este astăzi un gen mort și încercările mai noui ale unui Spitteler de a o învia au rămas deocamdată fără continuatori. Cine mai scrie apoi epistole didactice în felul lui Boileau? Satira s'a refugiat în subsolurile literaturii. Abia dacă o mai întâlnim din când în când în foile umoristice. Meditația romantică, cu toate înălțimile la care au condus-o odată un Vigny, un Lamartine, un Leopardi, se găsește și ea în mare criză. Și cu toate acestea, din punct de vedere estetic nu este totul absolut irelevant în vechea noțiune a genurilor. Faptul de a folosi un material sau altul, de a întrupa o anumită valoare eteronomică sau de a folosi un procedeu determinant al unificării impune unele condiții stabile, peste care nu se poate trece decât cu riscuri estetice foarte mari. Există o legalitate internă a acuarelei sau frescei, a vilei sau palatului public, a dramei și a romanului, fixată prin însăși vieața istorică a artei, care a lămurit la un moment dat chipul cel mai fericit de a întrebuința un material, virtualitățile și afinitățile lui, căile cele mai bune de a atinge un scop extraestetic în artă, unele procedee esențiale în evocarea vieții prin povestire sau prin acțiune scenică. Există firește probleme nedeslegate în artă și în măsura lor genurile apar relative și schimbătoare, nu pentrucă nu se pot niciodată constitui, dar pentrucă se caută. Dela Mairet la Corneille se poate urmări o întreagă desvoltare a tragediei

franceze care dibuește condițiile genului, adaptarea cea mai bună la norma ei internă, până în clipa când « Cidul » pare a o realiza [3]. Când după un secol și jumătate nimeni nu mai scrie tragedii, toată lumea este încă de acord că ele nu puteau fi scrise mai bine decât o făcuseră în trecut poeții clasici. Vieața istorică poate astfel elimina un gen, lăsând intacte necesitățile legate de firea lui. Acceptarea genurilor are apoi un rol pozitiv și în creație. Limitările pe care genurile le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcțiune creatoare. Cine sparge și depășește limitele genurilor poate mai ușor să se piardă în nedeterminarea lipsită de formă. Disciplina genurilor garantează însă rigoarea formală, strictețea compoziției. Apoi în aceste granițe restrânse, imaginația împiedecată să se desfășoare în suprafață, se concentrează și se adâncește.

6. ETERONOMIA ARTEI

Inţeleasă ca produsul subordonării unui obiect în sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilităţii şi variaţiunilor istorice. Valoarea estetică face în adevăr parte din categoria scopurilor în sine. Intru cât participă la ea, arta nu se leagă cu restul realităţii nici ca mijloc, nici ca un scop provizoriu şi relativ, menit a fi depăşit. Am văzut apoi care sunt mijloacele pe care le foloseşte arta pentru a obţine caracterul autotelismului său. Printre momentele constitutive al artei, izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea ne-au apărut drept acelea capabile de a o sustrage din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică şi de a o constitui ca o unitate eterocosmică autonomă. Prin acest caracter, arta s'a arătat în toate timpurile drept depozitul gloriei celei mai durabile. *Exegi monumentum aere perenius*, scrie Horaţiu despre odele sale. Intocmind unităţi autonome, scopuri în sine, artiştii s'au socotit adesea drept dispensatorii gloriei, ai gloriei lor proprii şi a acelora cu ale căror nume şi fapte opera lor se lega. Această aspiraţie a fost foarte vie şi adeseori exprimată de poeţii Antichităţii şi ai Renaşterii, dar ea n'a dispărut nici mai târziu, ca una care rezultă din răsfrângerea sensului estetic al operei.

Dar în afară de această existenţă quasi-eternă a operei, rezultată din însuşirea ei estetică, ea se leagă cu întreaga

vieaţă istorică şi este supusă mobilităţii şi fluctuaţiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează şi le supune unităţii sale. Pornind dela această constatare, am putut spune şi altădată că arta este eternă prin forma ei estetică şi vremelnică prin conţinutul ei. Prin cea dintâiu, arta durează; prin cel de al doilea, se uzează şi îmbătrâneşte. De sigur, din dorinţa de a asigura o durată cât mai întinsă operelor lor, atâţi artişti moderni au profesat purismul estetic, eliminarea tuturor conţinuturilor relative din artă, a tendinţelor filosofice sau sociale din literatură,a anecdotei şi motivului din pictură, a elementului programatic din muzică. Astfel de aspiraţii sunt însă destul de noui în artă. In lunga ei desvoltare, arta a întreţinut raporturi strânse cu formele felurite ale vieţii istorice şi a evoluat cu ea. Chiar apariţia artei este un fenomen pentru a cărui producere au conlucrat forţe felurite ale vieţii sociale. Este îndreptăţit deci a studia producerea şi evoluţia artei, în raport cu forţele extraestetice cu care vieaţa ei s'a încrucişat. Odată cu aceasta însă metoda şi obiectivul cercetării noastre se schimbă. Până acum ceea ce ne-a preocupat a fost descrierea artei, în însuşirile ei generale şi în tipurile ei speciale. Ceea ce dorim să înfăţişăm acum, folosind rezultatele moderne ale cercetării, sunt condiţiile genetice şi evolutive ale artei, apoi unele din formele speciale pe care ea le îmbracă odată cu varietatea factorilor care o determină şi întru cât o determină. Vom urmări în acelaşi timp funcţiunile pe care ea le împlineşte în societatea omenească. Deosebirea dintre condiţionări şi funcţiuni nu este de altfel atât de radicală pe cât se pare. Pentru ilustrarea acestei împrejurări, câteva exemple, anticipate asupra expunerii viitoare, pot să ajungă. Aşa de pildă, afirmaţia că arta s'a desvoltat din muncă poate fi modificată în forma că munca foloseşte din practica artei. Nevoia de a

ușura munca va fi condus pe primitiv să găsească muzica. Dar odată aceasta aflată, munca primitivului asociindu-se necontenit cu ea, a găsit un mijloc capabil s'o desvolte și s'o perfecționeze. Condiționările explică apariția artei; funcțiunile lămuresc progresul ei. Același lucru în ce privește legăturile artei cu sexualitatea. Unele interese sexuale vor fi inspirat pe artiștii primitivi. Sexualitatea a devenit însă o funcțiune a artei, după cum o dovedește marele ei rol în afinarea raporturilor etice dintre sexe. Suntem deci îndreptățiți a spune că același factor poate fi privit ca o condiție sau ca o funcțiune după cum îl considerăm din perspectiva cauzală sau finală. Cauzele extraestetice ale artei sunt în același timp și scopurile ei. Arta ne-a preocupat până acum ca fenomen estetic autonom. Propunându-ne de aci înainte să cercetăm condițiile care au promovat-o și funcțiunile pe care le împlinește, ne oprim în fața eteronomiei artei.

a) VALOAREA BIOLOGICĂ ȘI SEXUALĂ A ARTEI

Studiind motivele artei primitive și factorii cari sprijină desvoltarea ei în societățile omenești este necesar a stabili din capul locului că nu fiecare din aceștia au un caracter extraestetic. Acțiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă și o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr'un impuls primitiv al sufletului, care n'are nevoie de invocarea altor condiții pentru a ne explica apariția lui. Omul este în mod natural artist. Am arătat și în altă parte că aspirația omului către unitate se satisface pe diferite căi. Arta este una din acestea. Dar dacă trebue să recunoaștem un instinct artistic primitiv, este tot atât de necesar a adăuga că instinctul acesta primește întăriri și

este solicitat a se desvolta prin niște condiții care n'au nimic estetic în ele.

Condițiile despre care trebue să ne ocupăm acum sunt mai întâi de ordin biologic. Conexitatea dintre artă și vieața biologică a fost afirmată mai întâi înlăuntrul acelei teorii a artei ca joc, al cărei răsunet a fost mare la sfârșitul veacului trecut. Se cunoaște contribuția lui Spencer în această privință. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurându-se apoi de o organizație mai complexă și mai variată, care le permite să mențină în repaus unele funcțiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu ușurință la un excedent de energie, pe care trebue neapărat să-l cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitând actele serioase ale vieții. Așa pare jocul sub toate varietățile lui, printre care trebue să numărăm și activitatea artistică. Ipoteza lui Spencer valora atât pentru explicarea artei în evoluția individuală cât și a speței. Dansul-pantomimă al primitivului în care sunt imitate muncile câmpului, vânătoarea sau războiul, putea fi citat ca un exemplu menit să confirme teoria lui Spencer. Vom vedea că acestor aspecte ale artei primitive li se pot da și alte explicații decât aceea biologică a cheltuirii energiilor acumulate pe căile comode ale imitației. O greutate care se ivește însă în tot cazul și de pe acum în calea ipotezei spenceriene, este aceea că nu toate activitățile artistice ale primitivului iau forma imitației. Alături de artele care întrețin o relație cu formele reale, primitivul cunoaște și arte de forme ireale, cum ar fi muzica sau decorația fixă și mobilă a propriului corp, apoi decorația unor obiecte străine. Este meritul lui K. Groos de a fi cuprins și explicația acestor activități artistice prin teoria sa cu privire la artă ca joc. In adevăr, pentru Groos jocul nu este numai cheltuiala unui prisos

de energie, o « activitate desinteresată ». In joc par a se exercita mai de grabă instincte utile şi necesare vieţii. Ipoteza pur mecanicistă a lui Spencer este înlocuită cu una finalistă. Pe aceste noui baze, jocul dobândeşte un loc mai precis şi mai larg în economia biologică a vieţii. Omul pare a se juca nu numai întru cât acumulează forţe, dar şi întru cât se pregăteşte pentru temele serioase ale existenţei. In rândul jocurilor astfel înţelese, distinge Groos pe acela al exerciţiilor experimentative în legătură cu feluritele aparate motrice şi sensoriale, răspunzătoare în mod special de apariţia artelor în societăţile primitive. Din manipularea în joc a unor materiale plastice, cum ar fi pământul sau ceara, trebue să fi apărut sculptura; după cum din plăcerea audiţiei şi din manipularea obiectelor sonore, este de presupus că au apărut muzica şi instrumentele muzicale. Sculptând şi desemnând, cântând şi făcând să răsune obiecte sonore, exercitându-se cu alte cuvinte artistic, ajungea primitivul la deprinderi de dexteritate şi la fineţe a percepţiei, capabile a fi folosite mai târziu în activităţile de interes practic ale vieţii. Evident, ipoteza lui Groos, ca toate cele care se referă la stadii întrecute din evoluţia omenirii, este greu controlabilă [1]. O confirmare a acestei ipoteze vine din observarea locului pe care îl ocupă jocul artistic în existenţa copilului. Copilul-artist este o apariţie cu mult mai frecventă decât adultul-artist. Cu mult înainte de specializarea şi stabilirea aptitudinilor sale, copilul probează în joc virtualităţile pe care le posedă şi această liberă activitate a facultăţilor sale, din care numai unele vor fi desvoltate şi folosite, ia forma activităţii artistice. « Copilul se transformă şi transformă, scrie P. A. Lascaris. Imitând, el se descoperă pe sine şi încearcă în mod inconştient să-şi caute forma » [2]. Tot astfel primitivul, cu mult înainte de a cunoaşte agricultura şi olăritul, practica artele. Omul paleoliticului care nu se slujea decât de unelte cioplite grosolan în piatră şi de oase, manifesta totuşi o măestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atâtea din operele sale de artă, desemnuri şi picturi murale, găsite în grotele din Spania nordică şi Franţa de Sud, etc. Comparate între ele, tehnica şi arta acestui timp dovedesc că pe când cea dintâi era o achiziţie recentă, cea din urmă trebue să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluţia tehnică a omenirii trebue să fi fost anticipată de o lungă evoluţie artistică. Artistul este mai vechiu decât homo faber. In practica artelor par a se fi educat deprinderile tehnice ale omului şi cu mult înainte ca forţele sale să se fi aplicat la rezolvirea unor teme utilitare de vieaţă, ele s'au exercitat artistic şi liber.

Dar despre funcţiunea biologică a artei se susţine nu numai că formează şi desvoltă însuşirile necesare vieţii, dar şi că ea joacă un anumit rol în organizarea raporturilor dintre sexe. Darwin arătase în adevăr că frumuseţea plantelor şi animalelor este un instrument al selecţiei sexuale. Pentru a evita degenerarea speţelor prin autofecundare, geniul obscur al naturii înzestrează plantele cu flori frumoase, menite să atragă prin formele şi colorile lor insectele care transportă polenul. Aceeaşi funcţie biologică par a avea podoabele animalelor (apendice decorative, colori frumoase, jocuri şi manevre seducătoare, cântece, etc.), cu atât mai mult cu cât ele sunt totdeauna ale masculilor care urmează pe această cale să se impună atenţiei femelelor. Se ştie care a fost lunga discuţie provocată de această ipoteză a *Descendenţei Speţelor*. Un Wallace a observat că aşa numitele caractere secundare estetice trebuesc explicate ca nişte rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, influenţând asupra structurii şi conduitei. Femela nu poate selecta decât după gradul de vigoare al masculului şi pre-

ţuirea sa nu poate fi estetică, ci biologică, deşi alegerea după gradul vigoarei poate coincide cu o selectare implicită după însuşirea estetică [3].

In tot cazul, dacă ipoteza lui Darwin ar fi fost adevărată, ea ar fi trebuit să primească o confirmare şi din examinarea artei primitive. Se întâmplă însă că, după cum observă E. Grosse, arta primitivă nu pare a juca niciun rol sexual. Poezia primitivilor nu vorbeşte niciodată despre raportul sexelor şi nici cântecele lor nu manifestă vreo funcţiune în acest sens. Poezia şi muzica primitivă nu sunt niciodată erotice. Nici ipoteza darwinistă, în felul în care a modificat-o Wallace, nu este mai bine confirmată de examinarea faptelor. Frumuseţea pe care o preţuesc primitivii în femeile lor, nu este niciodată a unei vigori şi armonii capabile să asigure reproducerea în bune condiţii. In această privinţă K. Groos a observat cu multă dreptate că ceea ce preţueşte primitivul ca frumos în femeie, constă mai degrabă într'o deformare a tipului uman specific, prin raderea şi smulgerea părului, a genelor şi sprâncenelor, prin comprimarea craniului şi a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului şi buzelor, prin mutilarea sânului şi prin lungirea urechilor, care la unele frumuseţi primitive, ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideea frumuseţii ca instrument al selecţiei sexuale nu este mai bine confirmată nici de observaţia că dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr'o împodobire a locuinţelor, nu a corpului şi că dacă evoluţia ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică, este caracteristic faptul că copilul este mai întâi sensibil la frumuseţea obiectelor şi numai mult mai târziu la aceea a corpului omenesc [4]. Tot astfel, dacă sculptura primitivă reprezintă aproape cu exclusivitate pe femeie, iar nu pe bărbat, lucrul pare să rezulte, după cum observă W. Deonna, din dorinţa bărbaţilor, singurii meşteri ai timpului, de a se sustrage acţiunii magiei simpatice, abandonând numai pe femei influenţei ei nefaste. Mai multă valoare sexuală are în arta primitivă decoraţia, care se aplică totuşi în primul rând altor părţi ale corpului şi numai în rândul al doilea organelor genitale, de sigur pentru a potenţa imaginaţia erotică, dar şi pentru a feri aceste organe de « privirea rea », încărcată cu proprietăţi magice primejdioase [6]. In sfârşit, cu privire la dans s'a observat de asemeni că dacă în triburile primitive practica acestei arte are uneori funcţiunea de a apropia sexele, această funcţiune nu este totuşi indisolubil legată de exerciţiul ei, de vreme ce există dansuri primitive care nu sunt executate decât în ceremonii dela care femeile sunt excluse. Toate aceste fapte ne permit a conchide că dacă arta primitivă are o anumită valoare sexuală, ea nu este totuşi atât de puternică şi întinsă după cum ipoteza darwinistă ne-ar fi îndreptăţit să credem. Valoarea sexuală a artei aparţine deci mai mult decât trecutului artei, desvoltării ei ulterioare şi prezentului ei. Căci nu este nicio îndoială că arta societăţilor noastre acordă un loc întins temelor erotice şi că, prin această însuşire, ea a alcătuit unul din forurile în care s'a cultivat mai mult sensibilitatea erotică a omului modern. Istoricului Seignobos i se atribue exclamaţia făcută odată în timpul uneia din prelegerile sale: « l'amour, cette invention du XII-e siècle! », de sigur în legătură cu literatura cavalerească a evului mediu în care s'a creat forma iubirii moderne şi etica ei. Cum s'a produs morala europeanului cult de azi şi ce loc ocupă femeia în sistemul ei, cum s'au produs prescripţiile, interdicţiile şi libertăţile care o privesc, sunt nişte întrebări al căror răspuns complet n'ar putea să fie dat, dacă nu s'ar ţine seama şi de influenţa artiştilor.

Cercetarea are deci să răspundă şi la problema relativă la locul pe care sexualitatea îl ocupă în toate manifestările artistice ale popoarelor culte, precumpănitor dacă îl comparăm cu acela pe care îl deţine în arta primitivilor. Insemnătatea în creştere a sexualităţii în artă mi se pare a proveni din trei condiţii felurite. Mai întâi, din progresul pe care l-a obţinut în conştiinţa autonomiei ei. Arta primitivă este într'o măsură covârşitoare impregnată de intenţii sociale. După cum vom avea prilejul să constatăm şi mai târziu, arta primitivă lucrează în sensul întăririi grupului social, a coherenţei lui intime, cu o forţă pe care practica ei în societăţile noastre nu ne permite s'o bănuim. Diminuată mai târziu în funcţiunea ei socială şi mărginită la expresia şi cultura sentimentelor individuale, a fost firesc ca arta să aleagă printre acestea pe acela care posedă o intensitate mai mare şi să lege o alianţă puternică cu el. Este neîndoios însă că sentimentele grefate pe instinctul sexual sunt printre cele mai intense. Erotismul artei culte provine deci din locul care i-a fost indicat în interiorul sufletului individual şi dintr'o mai justă adaptare la scopurile care în aceste condiţii îi revin. In al doilea rând, arta este chemată să joace faţă de instinctul sexual un rol pe care nu este singură să-l îndeplinească faţă de alte instincte ale omului. După cum a observat cu multă subtilitate Charles Lalo, feluritele instincte ale omului găsesc în vieaţa socială mijloace de a se exercita, chiar în afară de instituţiile pe care le-a organizat, fără nicio primejdie pentru societate. Luxul eliberează şi desvoltă apetiturile economice ale omului, sporturile împlinesc acelaşi rol faţă de nevoile noastre de activitate, jocurile ingenioase faţă de trebuinţele spiritului nostru, nenumăratele împrejurări ale vieţii moderne faţă de aspiraţiile de a se exercita ale sensibilităţii. In niciuna din aceste împrejurări, jocul liber cu instinctele şi facultăţile noastre nu atrage după sine vreo periclitare a ordinei stabilite în societate. Există un singur instinct, a cărui liberă exercitare în afară de cadrele lui instituite, ar deveni primejdioasă. Acesta este instinctul sexual. Singura lui formă regulată de manifestare este aceea care are loc în cadrele familiei. Orice depăşire a acestor cadre devine o desordine de care soliditatea internă a societăţii se resimte. In aceste împrejurări apare arta, pentru a oferi sexualităţii un domeniu de eliberare, care să nu se întovărăşească cu neajunsuri pentru societate. Şi de fapt, formele erotice mai deseori reprezentate de artă sunt cele neregulate. « Intr'o societate poligamă ca aceea a ţărilor musulmane, scrie Lalo, aşa cum o întrevedem de pildă în « O mie şi una de nopţi », obiectul normal al imaginaţiei poetice nu este pluralitatea soţiilor legale, ci iubirea în afară de harem: amorul *ilegal.* S'ar putea chiar spune că într'o ţară cu poligamie legitimă, luxul şi poezia iubirii este fidelitatea, iubirea exclusivă, amorul idealizat al unei singure femei şi dispreţul paradoxal al tuturor celorlalte în mijlocul ispitelor oferite şi îngăduite. In opera lui Gœthe, « Werther » şi « Faust » sau chiar « Elegiile romane » se găsesc, fiecare în felul său, în desăvârşită tradiţie estetică; în timp ce « Hermann şi Dorothea », constituind un tratat epic al iubirii conjugale, este o operă excepţională, izbitoare, ratată. Arta încă primitivă a lui Homer, altfel atât de puţin erotică, poate să picteze iubirile vinovate ale lui Paris şi Elenei sau luptele pretendenţilor în jurul Penelopei; dar se opreşte să descrie căsnicia regulată a lui Agamemnon sau Ulysse » [7]. S'a spus despre artă că este « amorală ». Lalo observă însă că s'ar cuveni a se afirma despre ea că este mai degrabă « afamilială ».

In sfârşit, jocul artistic cu sentimentele altoite pe instinctul sexual a avut adeseori şi funcţiunea de a anticipa

sau de a însoţi reformele eticei sexuale în curs. Mai cu seamă poezia erotică, în forma ei lirică, epică sau dramatică, a lucrat ca o mare putere civilizatoare în stabilirea raporturilor sociale dintre femeie şi bărbat. Fără îndoială, că în înălţarea şi eliberarea femeii din situaţia cu totul subordonată în care o menţinea organizarea patriarhală a familiei medievale, lirica evului mediu va fi avut rolul ei. Lirica antichităţii n'a ştiut să-şi împlinească această misiune. Amorul cântat de ea rămâne numai carnal şi femeia în cadrul ei este cel mult obiectul dorinţei, nu al iubirii. Abia dacă bizara iubire greacă a efebului a produs accente mai spirituale în dialogurile lui Platon. A trebuit să intervină marea forţă istorică a creştinismului, pentru ca sub semnul adoraţiei Fecioarei, femeia să fie înfăţişată cu fervoare de lirica nouilor popoare ale Europei şi ca, pe această cale, reforma etică a relaţiilor dintre ea şi bărbat să-şi găsească un adjuvant. Dar şi mai târziu, înfăţişând-o ca obiectul preţios al unor sentimente intense, poezia erotică a conferit femeii un loc în vieaţa bărbatului care, chiar în acest chip, devenea mai important. Este sigur că într'o societate lipsită cu totul de poezie sau de artă erotică în genere, raportul sexelor ar rămâne primitiv şi brutal şi femeia ar fi sortită unei situaţii de iremediabilă inferioritate. Prin artă, sentimentul erotic se spiritualizează şi raporturile dintre sexe care se desvoltă din el devin mai delicate. Situaţia socială a femeii n'are decât să câştige din această transformare. Când însă femeia este înfăţişată nu ca obiectul iubirii, ci al unor reprezentări obscene, în care se exprimă o dorinţă sălbatecă şi nestăpânită, arta nu secundează mişcarea de eliberare şi înălţare etică a femeii, ci contribue mai de grabă la înjosirea ei, deopotrivă cu a bărbatului. Ceea ce conţine reprobabil o artă obscenă, este reflexul pe care ea îl primeşte despre acel raport dintre sexe, în care bărbatul şi femeia îşi apar unul altuia ca nişte unelte ale plăcerii. Consideraţia socială a femeii nu poate creşte pe această cale. Arta pornografică porneşte totdeauna dintr'o atitudine misogină, dintr'un adânc dispreţ pentru femeie, care nu mai poate vedea în ea obiectul demn al unei asociaţii de fiinţe autonome şi egale. Greşeala comisă cu ocazia sancţionării raportului dintre sexualitate şi artă stă în confuzia adeseori făcută între arta erotică şi aceea obscenă. Aceasta este, după cum îmi pare, confuzia « vertuismului », caracterizat într'o mică scriere renumită de sociologul Vilfredo Pareto, al acelui curent de opinie, foarte răspândit în tot decursul veacului al XIX-lea şi care făcea pe ministrul italian Luzzatti să oprească reproducerile după statua Paolinei Borghese de Canova sau după « Amorul sacru şi profan » al lui Tizian. Acelaşi curent îndemna cenzura lui Napoleon al III-lea să interzică « Doamna cu camelii » a lui Al. Dumas-fiul şi determina tribunalul de Sena să urmărească pe Flaubert şi Baudelaire. « Vertuismul » arată Pareto, n'a fost niciodată atitudinea societăţilor în momentele lor de vitalitate [8]. Dar despre vertuism se mai pot adăuga şi alte consideraţii, trecute cu vederea de Pareto. Prin confuzia pe care o menţine între iubire şi obscenitate, vertuismul dovedeşte reaua idee pe care o are despre orice modalitate a iubirii, imposibilitatea lui de a se înălţa la formele ei spirituale şi demne. Când nu este o ridiculă ipocrizie, vertuismul maschează o inhibiţie, o oprire în evoluţia normală. Din punct de vedere individual, repulsia eroticului este actul, unei conştiinţe retrograde, care n'a ajuns încă să ia o cunoştinţă limpede de instinctele sale, pentru a le putea conduce şi stăpâni. Groaza de erotic este adese or numai forma disimulată a puterii obscure pe care instinctul sexual o are în noi. Din punct de vedere social, această

groază este semnul unei regresiuni sociale la stadiul în care femeia era ființa inferioară și impură, exclusă din asociația bărbaților. Am arătat mai sus ce rol poate fi recunoscut artiștilor și mai cu seamă poeților în mișcarea de depășire a acestei situații. Dar față de achizițiile civilizației, arta pornografică reprezintă un nou moment de regresiune arhaică și de primitivism psihic. Acțiunea ei se orientează în cazul acesta în contra desvoltării și intereselor societăților noastre, meritând a fi judecată în consecință.

TEORIA PSIHANALITICĂ A ARTEI

In legătură cu valoarea și condiționările sexuale ale artei, o interesantă teorie este aceea a psihanalizei, elaborată de S. Freud [1] și de Otto Rank [2], căruia îi datorim cea dintâi teorie psihanalitică a artei. Să examinăm afirmațiile principale ale acestei construcții teoretice și dificultățile pe care ea le implică. Odată cu diferențierea instinctelor după funcțiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank, tendințele devenite « perverse », tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferențieri, întâmpină cenzura culturii și caută un nou mod de activitate. Ele se sublimează, adică se transformă cât privește conținutul lor conștient, pentru a se putea elibera fără primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări, alături de vis și de nevroză, dar atât de departe împinsă, încât numai cu greutate se poate recunoaște originea ei. Visul împlinea singur la început această funcțiune eliberatorie. Când însă intensitatea instinctelor diminuă, un nou mijloc apăru pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este mitul, despre care se poate spune în adevăr că este visul

colectiv al societăților primitive. Arta apare în același timp și formele ei primitive sunt tot colective. Apropierea dintre artă și vis — spune Rank — este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s'o justifice. Părăsind mai departe considerațiile genetice, Rank ni-l prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esențialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său și sublimarea care rezultă este creația artistică, în care indivizii comuni găsesc la rândul lor un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte: cultivarea artei este pentru aceștia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creației se completează astfel cu o teorie a emoției artistice. Iată însă că printre artiști, Rank trece și pe filosofi ca și pe întemeietorii de religii. Și filosoful își obiectivează suferința [3], după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale, asimilându-și întreaga suferință a lumii, pe care dorește s'o răscumpere. Dar în timp ce neuroticul găsește în sublimarea care constitue maladia sa o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiștilor propriu ziși, apoi a filosofilor și a profeților se adresează oamenilor și se constitue ca un centru de grupare omenească. Intre aceste trei persoane de altfel se mai introduce o deosebire. « Religia, scrie Rank, este într'o anumită măsură o cură psihoterapeutică a masselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filosofia, este o cură practică de un singur individ și anume mai întâi pentru sine și apoi pentru un număr mărginit de tovarăși de suferință, a căror constituție psihică alcătuește cadrul constituției psihice a artistului ». Cura neuroticului trebue individualizată dela caz la caz, aceea a profeților este generală. Intre aceste extreme stă eliberarea prin artă și filosofie. După sfera respectivă a acestor trei mijloace, variază și prețuirea pe care le-o

acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Arta şi filosofia o considerăm apoi mai prejos decât religia. Revine astfel în această gradaţie una din problemele pe care idealismul filosofic şi le punea, când cu Schelling, cu Hegel, cu Vischer, ş. a., căuta să stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filosofia, o ocupă în procesul de obiectivare a spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu şi copil, comuna lor nevinovăţie şi înţelepciune? Acest romantic şi ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza şi-a spus cuvântul? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate şi copilărie, psihanaliza o menţine, dar pentru alte motive decât acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud şi-au găsit principalul lor titlu de noutate, în aceea că acordă copilului o vieaţă sexuală, pe care psihologia mai veche nu o recunoaşte. Ocupându-se cu psihologia fantaziei, Freud observă că ea nu desfăşoară nicăieri o activitate mai intensă decât la persoanele care suferă de o nemulţumire oarecare. « Trebue să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulţumitul. Dorinţele neîmplinite sunt forţele motoare ale fantaziilor şi fiecare fantazie particulară este împlinirea unei dorinţe, o corectare a realităţii nesatisfăcătoare »[4]. Aceste dorinţe sunt sau de natură erotică sau răspund nevoii de putere şi înălţare a eului propriu. Ele există uneori în acelaşi complex, căci dacă fantastul se doreşte puternic şi pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-şi apropie mai bine şi obiectul aspiraţiei sale erotice. Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt care trezeşte o puternică dorinţă a unui individ; aceasta rechiamă în amintire una din împrejurările copilăriei în

care dorinţa respectivă a fost realizată. Cu un astfel de material construeşte individul o situaţie pe care o proiectează în viitor, una din acele fantazii, printre care opera de artă nu este decât un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit şi miraculos noroc nu se desmint niciodată, trebue considerat ca o hipostază a eului poetului, a năzuinţii sale către putere şi fericire. Personajele « bune » sunt cele care ajută personajului principal în întreprinderile sale, pe când cele « rele » sunt « duşmanii şi concurenţii eului devenit erou ». Există fireşte şi o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendenţios al eului apetent iese mai puţin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul îşi despică eul său în mai multe euri parţiale, potrivit multiplicităţii de tendinţe care se desfăşoară în interiorul său, le întrupează într'o serie de eroi care se sprijină sau se combat şi obţine astfel o personificare a conflictelor din care este alcătuită vieaţa sa sufletească.

Analogia dintre fantaziile poetului şi acele ale fantastului, se izbeşte însă de o dificultate, căci pe când cele dintâi se fac cunoscute unui cerc cât mai larg, cele din urmă sunt tainice, excesul sentimentului de sine întovărăşindu-se cu conştiinţa că dacă nu l-am ascunde, el s'ar izbi necontenit de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noştri. Mijloacele prin care poetul reuşeşte să suprime obstacolele care îngrădesc de obiceiu comunicarea fantaziilor sale, constituesc întreaga sa *ars poetica*. Ele constau mai întâi într'o atenuare a caracterului egoist ale fantaziilor sale prin modificări şi învăluiri, apoi în seducţia pe care o exercită însuşirile estetice formale ale operei. Emoţia estetică propriu zisă este prin urmare un fel de *plăcere anticipativă* (Vorlust), care ne conduce către satisfacţia mai largă a poeziei, aceea care constă din folosirea prilejului

de a trăi propriile noastre fantazii, fără să ne învinuim nicio clipă şi de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Intr'o întreagă serie de studii, Freud şi discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeţi şi artişti plastici, căutând să desluşească în fantaziile lor, urmele experienţelor sexuale ale copiilor cari au fost odată. Se înţelege că o discuţie a tuturor acestor memorii, ne-ar conduce să examinăm însăşi bazele psihanalizei, ceea ce ar întrece cu mult limitele pe care acest capitol şi le-a fixat. Pentru cazul special al aplicaţiei ei în estetică, unele obiecţii principiale pot fi însă făcute chiar aci.

Mai întâi, dacă este adevărat că arta nu e decât produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în vieaţa societăţilor şi a indivizilor, când ea n'ar fi apărut încă. Această situare în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta şi arta n'a apărut decât atunci când intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură, pentru ca ele să se poată elibera şi prin mijlocul colectiv al artei. Acestei judecăţi pur teoretice îi lipseşte însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemână. Nu s'a putut face până acum dovada că ar exista societăţi primitive în care funcţiunea artistică să fie necunoscută. Mult admiratele picturi murale găsite la Altamira (în Nordul Spaniei), datând din paleolitic şi arta din Benin (Africa), unde o foarte somptuoasă cultură artistică coexista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice, dovedesc mai de grabă că arta apare odată cu vieaţa socială şi că nu o părăseşte niciodată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în vieaţa individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziţia de artă infantilă dela Mannheim conţinea desenuri

datorite unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este de-a-dreptul inexplicabil în teoria psihanalitică. Nişte copii atât de fragezi, ignorând încă feluritele cenzuri ale civilizaţiei, care ajung totuşi să sublimeze pornirile lor, iată în adevăr o situaţie greu de închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n'a putut prevedea cazul artei infantile, pentrucă singura fantazie artistică despre care vorbeşte Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentându-se, dacă nu din spiritul copilăriei, aşa cum credea Schopenhauer, cel puţin din materia ei de amintiri.

Dar şi alte greutăţi se mai ivesc în calea explicaţiei psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiaşi proces i se datoresc însă visul şi nevroza. Prin artă, apoi, Rank înţelege nu numai arta propriu zisă, dar şi filosofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atât de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei? Iată o întrebare care se impune şi care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicaţiei prin sublimare a fost remarcată de psihanalişti şi una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă şi în celelalte fenomene corelative. Aşa, de pildă, Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentele când instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschide o supapă de siguranţă unor tendinţe care, atâta vreme cât se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoie, pentru a se elibera, de alte căi mai intime şi mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel de cale. Exerciţiul artei suprimă însă visul din psihologia omenească? Ce a putut apoi produce această slăbire a instinctelor? In ce moment această slăbire s'a produs? Momentul

slăbirii instinctelor este numai postulat de Rank, nu şi precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul şi forţa cenzurilor nu a crescut şi ele şi prin urmare caracterul conflictual al vieţii sufleteşti nu s'a accentuat treptat? Suntem înclinaţi a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic decât un primitiv. Dar iată atâtea întrebări pe care nu şi le pune nici Freud. In studiul pe care i l-a consacrat lui Leonardo da Vinci îl vedem în adevăr postulând trei tipuri de sublimare a ceea ce el numeşte «investigaţia sexuală a copilului» şi anume nevroza, obsesia şi curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo şi-ar datora geniul său [6]. Interesul distincţiei dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s'ar ajunge la o caracterizare mai strânsă a sublimării artistice. Este limpede însă că aşa numitei «curiozităţi intelectuale», Leonardo nu-şi putea datora decât aptitudinea sa pentru cercetarea ştiinţifică, nu şi geniul său artistic, creator de frumoase aparenţe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n'a reuşit să dea mai mult şi anume ceea ce trebuia, o caracterizare mai strânsă a condiţiilor în care sublimarea artistică se produce.

A încercat în schimb o definiţie a emoţiei estetice ca o plăcere anticipativă (Vorlust). Plăcerea rezultând din eliberarea unor tendinţe multă vreme comprimate, arta ocazionând-o deopotrivă cu oricare din varietăţile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-l aibă pe seama sa. Acest element original este în artă «plăcerea anticipativă», seducţia rezultând din factorul estetic al formei şi care ne cucereşte pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă şi mai bogată. Iată însă o întrebuinţare nepotrivită de termeni. Noţiunea «plăcerii anticipative» a elaborat-o Freud cu ocazia psihologiei sexuale şi în teoriile pe care le-a consacrat explicaţiei comicului verbal [7]. Pentru a rămâne la aceasta din urmă, «plăcerea anticipativă» constă dintr'o încordare, pe care n'o resimţim însă dureroasă, ci ca o sensaţie agreabilă care anticipează satisfacţia mai mare pe care o produce destinderea semnificaţiei în sfârşit desluşite a cuvântului de spirit. In acest caz însă plăcerea anticipativă întreţine o relaţie intimă cu plăcerea finală, cea din urmă se desvoltă organic din cea dintâi şi în unitatea aceluiaşi proces; pe când în cazul satisfacţiei artistice, ele decurg din două izvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumuseţea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendinţelor comprimate. Caracterizarea încântării artistice s'a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încape bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un conţinut sexual latent, dar niciodată un astfel de conţinut manifest. Creaţiunile artei ar fi simbolurile unei sexualităţi comprimate, dar nu traducerile ei directe şi netransfigurate cum în realitate se întâmplă atât de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează niciodată arta care are un conţinut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decât în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s'a părut acum în urmă atât de importantă lui Ch. Lalo, încât renunţând la cercetarea substratului sexual sublimat al operei de artă, şi-a propus, după cum am văzut, să studieze numai erotismul ei manifest, care fără îndoială că joacă în toate manifestările artei la popoarele culte un rol care nu poate fi trecut cu vederea.

S'ar spune că ori decâte ori problema iubirii a fost desbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s'a vorbit a fost una turbure, reprimată sau violentă şi

antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conţine şi o caracterizare, de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neştiută, a unor exemple artistice contemporane. Dacă prin urmare iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii desvoltate în marginea ei, lucrul se datoreşte faptului că ele au avut în faţă modelele artistice ale romantismului şi neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticând concepţia lui Rank, E. von Sydow scrie: Una din caracteristicele derivării psihanalitice a artei este că e «adaptată unui tip particular al artistului: tipului romantic. Puterea de creaţie a romanticului este trezită în realitate de dorinţe şi privaţiuni dureroase»[8]. Având în faţă un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el şi alţi cercetători psihanalitici) n'au dat o suficientă întindere explicaţiilor relative şi la elementul estetic-formal: romantismul preferă în adevăr conţinutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia forme mai bine luminate de conştiinţă, ar putea arăta ce este parţial în contribuţia psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică arată câte ipoteze grăbite şi greu de susţinut se găsesc în ea.

b) ARTĂ ŞI MUNCĂ

Incercând să stabilim locul artei între tehnică şi natură, am arătat că arta poate fi considerată ca un produs tehnic, întru cât reprezintă rezultatul unei acţiuni finaliste a spiritului omenesc. Intru cât însă se constitue ca un organism

autonom, cu scopul în sine însuşi, arta are ceva din unitatea internă şi indiferenţa naturii. Considerată ca produs tehnic, este firesc ca arta să fie determinată de condiţiile generale ale muncii omeneşti şi desvoltarea ei să se încrucişeze necontenit cu a muncii. Către sfârşitul veacului trecut, economistul german K. Bücher a încercat chiar să explice apariţia artelor, cel puţin a artelor muzice, din sforţarea primitivului de a-şi organiza munca sa[1]. In lucrarea sa, Bücher porneşte dela constatarea dificultăţii primitivului de a îndeplini o muncă mai susţinută. Ofensa unei trândăvii iremediabile, primitivul n'o merită însă, pentrucă toate produsele mâinilor sale sunt atât de minuţios lucrate şi împodobite, încât confecţionarea lor nu s'a putut face decât cu cheltuiala unei energii, care dovedeşte mai de grabă hărnicie şi dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilităţi trupeşti nu i se potriveşte mai bine primitivului, pentrucă dansând, într'un ritm din ce în ce mai înteţit şi uneori până la sleirea tuturor puterilor, risipeşte o energie pe care este drept că nu ştie s'o întrebuinţeze în muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii? Cum se explică oboseala care îl cucereşte cu uşurinţă pe primitiv, alternând cu minunile de răbdare închise în operele industriei sale şi cu marile prisosuri de energie pe care le cheltueşte când dansează? Este destul să ne punem această întrebare, pentru a vedea că primitivului nu-i lipseşte nici hărnicia, nici forţa şi că el este incapabil numai de efortul mai susţinut al spiritului şi al voinţei. Dar de unde provine această incapacitate? Din aceea, răspunde Bücher, că primitivul dă o întrebuinţare cu totul neeconomică forţelor sale, degajând o energie când prea mare, când prea mică, pentru sarcina momentană pe care trebue s'o îndeplinească. Risipindu-se într'o activitate nedisciplinată, primitivul osteneşte ma

repede decât civilizatul şi activitatea sa nu se poate desfăşura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se ştie că o mişcare cu cât durează un timp mai scurt, cu atât se poate reproduce mai egală cu sine şi de mai multe ori. Incadrate între acele momente de repaus, care intervin la intervale regulate şi în timpul cărora energia se reface, mişcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat şi întreaga acţiune dobândeşte un caracter de continuitate, imposibil de obţinut altfel. Măsurarea duratei mişcărilor este uşurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puţin două elemente, unul mai tare şi altul mai slab: o ridicare şi o coborîre, o lovire şi o tracţiune, o întindere şi o contracţiune, ş. a. m. d. Din această pricină, munca primitivului poate lua forma ritmică. Prin ritm, munca se uşurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuinţare de energie atât de mare, lucrul se datoreşte faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă şi muncii sale o formă ritmică. Atunci când instrumentele sale de lucru nu dau niciun sunet, el îşi scandează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre şi malaeze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoţeşte de cântec. Uneori instrumente sonore sunt anume întrebuinţate pentru a constrânge în cadre ritmice desfăşurarea muncii. Alteori acţiuni complicate, cum sunt muncile câmpului, iau înfăţişarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfârşit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în faţa lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Bücher se socoteşte îndreptăţit să încheie că nu numai origina dansului, dar a muzicii şi a poeziei stă în munca ritmică. Strigătele animalice prin care primitivul îşi scandează munca şi în care îşi găseşte

uşurare, alcătuesc elementele celor mai vechi cântece omeneşti. In curând, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziţii simple, vorbind despre munca sa şi îndemnând-o. Dar pentru a se adapta mişcării ritmice, cuvintele sunt astfel diformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracţiunea unor silabe, încât această limbă poetică devine aproape de neînţeles şi numai explicaţiile autorului o pot lămuri. Mult mai târziu limba obişnuită ajunge să se adapteze exigenţelor ritmice, pentru a intra cu naturaleţe în cadrele lor. In acest moment creaţia poetică se poate spune că a apărut. Este probabil că ipoteza lui Bücher conţine mult adevăr. Ea s'a bucurat de altfel de o bună primire din partea specialiştilor. Printre alţii Y. Hirn o acceptă în întregime [2], invocând în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mişcare creând reprezentarea ei, înzestrează conştiinţa cu o putere ideo-motrice care uşurează execuţia mişcărilor analoage următoare. Aci trebue să vedem explicaţia constatării experimentale a lui Féré că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decât cea dintâi. Dar tot aci găsim explicaţia motivului pentru care mai toate activităţile serioase ale primitivilor sunt precedate de dansuri care le imită cu anticipaţie. In sfârşit, întru cât ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mişcări identice, energia întrebuinţată pentru execuţia lor în loc să scadă, creşte până la un punct, pe măsură ce se desfăşoară. Psihologia şi etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice, chiar dacă unele obiecţii, cum am făcut în volumul « Arta şi Frumosul », ne atrag atenţia asupra generalizărilor prea largi pe care această ipoteză le cuprinde. Evident, munca primitivilor nu este singură răspunzătoare de apariţia artelor; dar contribuţia ei a fost în tot cazul însemnată.

Nu numai artele muzice au stat de altfel, la originea lor, sub influenţa muncii. Artele simultane au suferit şi ele aceeaşi înrâurire. Un exemplu tipic despre felul în care munca primitivilor lucrează asupra artei lor este ornamentaţia aplicată obiectelor în unele triburi sălbatece, despre care vorbeşte E. Grosse[3]. Pentru Grosse, originea ornamentaţiei primitive nu stă niciodată în fantazia abstractă, creatoare de forme geometrice. Artistul ornamental primitiv imită totdeauna, uneori forme naturale, alteori forme tehnice. Liniile ondulate cu puncte alternative, identificate în ornamentaţia triburilor din America de Sud, par a fi, după cum a stabilit Ehrenreich, stilizarea şarpelui *boa anaconda* care trăieşte în acele regiuni; un romb cu colţurile negre este forma stilizată a unui peşte. O cruce poate imita o şopârlă, etc. Dar în afară de aceste ornamente de inspiraţie naturistă, sunt altele care imită formele tehnice apărute în practica meseriilor şi cu ocazia lor se poate vorbi de o influenţă a muncii asupra primelor manifestări ale artei. Panglicele paralele, liniile drepte, încrucişate sau în zigzag sunt, pentru Grosse, imitaţii ale formelor care apar cu ocazia cusutului sau a împletitului coşurilor. In special această din urmă muncă este capabilă să explice multe din particularităţile ornamentaţiei primitive a olăritului, mai cu seamă că sunt unele triburi, ca de pildă Mincopienii, cari obişnuesc să îmbrace oalele lor într'o împletitură de paie, ale cărei urme imprimate pe lutul moale sunt imitate apoi dintr'o pură intenţie decorativă. De altfel, în toată arta ornamentală a australienilor, modelele tehnice sunt uşor de identificat. Produse textile, cum sunt coşurile împletite din ierburi, au adeseori mânere împodobite cu panglici pictate sau gravate. Sculpturile şi măciucile poartă pe ele desenuri amintind forme obţinute în ţesătorie sau în împletitul coşurilor. Exemplele se pot

fireşte înmulţi, toate amintind deopotrivă larga parte pe care o deţine munca în determinarea primelor forme artistice. De altfel, chiar diferenţierile stilistice în cuprinsul artei primitive sunt explicabile prin felul particular al muncii corespunzătoare. Astfel realismul care caracterizează arta triburilor vânătoreşti, spre deosebire de imaginativismul triburilor de agricultori este datorit, după Grosse, însuşirilor de observaţie şi îndemânare pe care ocupaţia vânătorească le desvoltă[4]. Agricultorii şi crescătorii de vite nu mai au nevoie de aceste facultăţi şi, de fapt, odată cu dispariţia lor, se observă şi o retrogradare în aptitudinea realistă a artistului primitiv. Imprejurarea poate fi verificată, aşa cum a făcut H. Kühn, şi în urmărirea trecerii dela arta preistorică a omului din paleolitic, către arta aceluia din mesolitic şi neolitic, care coincide şi cu o deplasare dela formele economiei parasitare a vânătorilor şi pescarilor către acelea ale economiei agricole[5]. Nomazii păstori, la rândul lor, după cum observă odată L. Märten, nu desvoltă decât arte făcute posibile de vieaţa lor pururi în mişcare: muzică şi poezie, apoi ornamentică de toate categoriile; în timp ce pictura, sculptura şi arhitectura sunt mai ales arte ale popoarelor evoluate către forme de muncă presupunând vieaţa sedentară. Chiar când nomazii ajung să desvolte un stil arhitectural, cum au fost de pildă Arabii în stadii mai noui ale evoluţiei lor, aceştia folosesc forme create în lucrările ornamenticei, în arta broderiei şi a metalului[6].

Inrâurirea muncii asupra artei poate fi urmărită de altfel nu numai în formele ei primitive, dar şi în acelea evoluate şi culte. S'a observat adeseori că idealul artistic al unui Virgiliu şi Horaţiu stă în strânsă dependenţă cu agricultura, principala formă de producţie a romanilor. Idealul simplităţii idilice şi al cumpătării rustice a revenit

de altfel ori decâte ori agrarianismul societăţilor a căpătat o nouă provizie de forţe. Cu multă dreptate observă în această privinţă M. Ickovicz [7], că orientarea agrariană pe care Henric al IV-lea o dă Franţei sleite de puteri, îndată după sfârşitul războaielor religioase, produce o recrudescenţă a idealului rustic în literatură, ale cărui documente devin « Astrea » lui Honoré d'Urfé sau renumitele « Les Bergeries » ale lui Racan. Acelaşi autor arată că o scriere atât de cunoscută cum este « Robinson Crusoë » (1719) a lui Daniel de Foë coincide cu epoca de expansiune a comerţului britanic în colonii şi este de fapt una din expresiile interesului pentru exotism care se desvoltă în aceste împrejurări. Expansiunea comercială a Engliterei la finele veacului al XVII-lea şi începutul celui de al XVIII-lea produce de altfel o imensă literatură exotică, din care « Robinson Crusoë » nu este decât una din operele care au izbutit să devină mai populare. Economia bancară, forma producţiei bazată pe credit, intră în literatură cu Balzac. « La Maison Nucingen », « Gobsek », « César Biroteau », alcătuesc o frescă tragică a creditului modern. « Inainte de Balzac, scrie odată G. Brandes, romanul se învârtea în jurul unui singur sentiment, iubirea. Banul devenise însă idolul contemporanilor şi de aceea banul sau mai de grabă lipsa banului, fuga după el, ajunge punctul central al cărţilor sale, ca şi piatra angulară a societăţii » [8]. Munca industrială intră în roman cu Zola, cu « Germinal », « L'Assomoir », « Le Travail », pe când în poezia lirică abia cu opera unui Verhaeren. Artele plastice au înregistrat şi ele totdeauna ecoul muncii timpului. Muncile agrare şi meseriile apar în sculptură odată cu goticul veacului al XIII-lea. « Calendarele de piatră de pe catedrale vor evoca succesiunea anotimpurilor, feluritele ocupaţii ale vieţii agrare, dela semănături şi îngrijirea viei, până la secerat, la cules, la tăierea porcului; imagiştii vor povesti toată vieaţa ţăranului, întreaga activitate a câmpiilor rodnice ». Artele liberale, gramatica şi retorica, astronomia şi dialectica vor apărea şi ele în tezaurul de imagini al evului mediu [9]. In fine, odată cu progresul civilizaţiei urbane, meseriile încep a fi reprezentate şi ele şi anume prin punerea fiecărei bresle sub patronajul unui sfânt, care este prezentat împodobit cu atributele şi practicând muncile specifice ale corporaţiilor. Sfântul Bartolomeu este înfăţişat astfel ca tăbăcar, Sfântul Crepin ca cismar, Sfântul Christophe ca hamal, Sfântul Eloi ca bijutier, etc. [10]. In timp ce Renaşterea italiană pare a renunţa la reprezentarea muncii, ea reapare în pictura flamandă a veacului al XVI-lea şi în aceea franceză a celui de al XVII-lea şi de atunci se menţine într'o serie aproape neîntreruptă dela ţăranii lui Breughel şi Le Nain la aceia ai lui Millet şi Grigorescu. Lucrătorii industriali intră în pictură cu un Courbet şi în sculptură cu Meunier. Rareori arta a rămas străină de reprezentarea muncii omeneşti. Raporturile lor sunt aproape permanente.

Munca influenţează de altfel arta, nu numai prin cuprinsul pe care i-l transmite, dar şi prin tehnica şi prin regimul pe care i le impune. Istoria artei coincide în mare măsură cu istoria tehnicei. Construcţia piramidelor egiptene a fost condiţionată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica egiptenilor şi a grecilor provine şi din modurile lor felurite de a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală, statuara greacă înseamnă şi un progres tehnic. Stilul gotic marchează în primul rând soluţia unei probleme tehnice. Invenţia contrafortului explică verticalismul goticului. Marea reformă a muzicii polifone în veacul al XV-lea este legată de desvoltarea contemporană a instrumentelor orhestrante

în țări a căror industrie metalurgică este mai înaintată decât în restul continentului, în Țările-de-Jos și în Anglia. In această vreme și în aceste țări se construesc primele orgi mai perfecționate și tot acum și aci începe perioada contrapunctului. Mozart și Haydn în secolul al XVIII-lea compun încă pentru clavecin, un instrument a cărui perfecționare datorită industriei engleze și austriace, o constitue pianul modern, pentru care Beethoven scrie printre cei dintâi [11]. Să mai amintim ce datorește cinematograful, arta cea mai populară a zilelor noastre, progreselor tehnicei moderne? Cinematograful n'a devenit posibil decât după ce Muybridge și Mary au obținut primele instantanee fotografice ale mișcării. Regimul economic al muncii a influențat de asemeni desvoltarea formelor artistice. Intreaga arhitectură egipteană este produsul muncii sclavagiste în masă. Artele evului mediu sunt opera meseriașului devenit liber. Acum și mai târziu, până în veacul al XVIII-lea, meseriile artistice se desvoltă favorizate de raportul personal dintre producător și consumator, de obiceiu un om bogat și de gust din societatea distinsă a timpului. Felul personal și statornic al acestor relații, garantând meseriașului vânzarea produselor sale, explică grija, răbdarea, conștiinciozitatea care stau la baza meseriilor artistice în vechiul regim. După cum a arătat odată Werner Sombart, această situație se pierde în veacul al XVIII-lea, dar mai cu seamă al XIX-lea, odată cu desvoltarea capitalismului modern. Conducătorul producției nu mai este consumatorul ei direct, ci capitalistul care având să învingă concurența, provoacă o producție mai expeditivă, mai ieftină și mai concesivă față de prostul gust general, folosind meseriași angajați și nerăspunzători direct de calitatea lucrărilor lor [12]. Decadența meseriilor artistice în veacul al XIX-lea trebue trecută pe seama acestei situații.

Dar în timp ce arta modernă continuă a reprezenta munca și a fi influențată de tehnica și regimul ei economic, ea nu se mai resimte pe sine ca muncă, drept o activitate profesională deopotrivă cu meseriile, ci mai de grabă ca o formă liberă a activității omenești, disociată de interesele practicei și prin urmare mai apropiată de joc. Această deosebită conștiință de sine a artei, în contrast cu munca, este un produs istoric destul de tardiv. Antichitatea n'a cunoscut-o în toate epocele ei. Ed. Zilsen, care a consacrat o lucrare foarte erudită formării conceptului modern al geniului artistic, a adunat în această privință interesante documente [13]. Chiar în veacul al IV-lea, Platon numără pe artiști printre meseriași și îi cuprinde în același sentiment de dispreț consacrat în genere tuturor lucrătorilor manuali, tuturor *banausilor*. Poeții și rapsozii fac totuși o excepție, deoarece în dialogul « Ion » ei ne sunt arătați ca participând la extazul divin. Dar în același loc, artiștii plastici sunt numiți alături de pescari, corăbieri și medici, ca unii cari se conduc după norme raționale și explicabile. Cât de persistentă a fost această prețuire a artiștilor, ne convingem cetind în « Istoria naturală » a lui Plinius, în primul secol înainte de Hristos, că un proconsul practicând pictura ar fi devenit obiectul batjocurii generale. Acest sentiment mergea firește alături de admirația cea mai mare consacrată operelor însăși. Astfel Plutarch, în primul veac al erei noastre, precizează în biografia lui Pericles că « ne putem bucura de opere, disprețuind pe maestru », de sigur pentru motivul că acesta din urmă face parte din clasa banausilor, alături de parfumori și vopsitori, ale căror produse pot deveni deopotrivă obiectul plăcerii noastre. Cu toate acestea, unele semne ale ridicării artelor din condiția meseriilor pot fi recunoscute încă din antichitate. Un pictor ca Pamphilos, în secolul al IV-lea,

înainte de Hristos, protestează împotriva asimilării picturii cu îndeletnicirile sclavilor, ca una care presupune cunoştinţe teoretice şi anume din domeniul matematicilor. O idee care reapare trei şi patru secole mai târziu la Cicero şi Plinius. Noua preţuire a artei creşte chiar în asemenea măsură, încât în epoca elenistă, un Dio Chrysostomus situează pe Phidias deasupra lui Homer şi a poeţilor şi găseşte comparaţia artistului plastic cu Dumnezeu creatorul, o comparaţie care revine neîncetat în retorica epocei imperiale. Semnele noului sentiment nutrit faţă de artist apar în această vreme şi în anume onoruri cetăţeneşti care li se acordă. Dar toate aceste câştiguri se pierd în evul mediu, când artistul reintegrează condiţia meseriaşilor, de sigur fără să provoace aceeaşi reacţie dispreţuitoare a antichităţii. In veacul al XII-lea, pictorii încep să fie grupaţi în bresle. Una din acestea înglobează la Florenţa, pe lângă pictori, pe medici şi farmacişti. Bresle artistice se găsesc în toate cetăţile italiene şi mai târziu. Chiar în secolul al XVI-lea, corporaţia pictorilor din Genua statuează interdicţia maeştrilor străini de oraş. Cu toate acestea, începând dela mijlocul veacului al XV-lea şi de atunci înainte tot mai puternic, începe procesul eliberării artistului din condiţia subordonată a meseriaşilor şi situarea lui alături de literat şi savant. Motivele stimei care trebueşte acordată artiştilor, le întrevede Alberti în baza de cunoştinţe matematice necesare practicei artelor. Secolul se poate deci ruşina de dispreţul cu care priveşte profesiunea lor. Pictura de altfel nu poate fi considerată ca o ocupaţie manuală. Căci înainte de execuţia operei, stă concepţia ei intelectuală, după cum arată Leonardo da Vinci în renumitul său « Tratat asupra picturii ». Formaţia artiştilor începe de altfel să nu mai aibă loc în ateliere, ci în Academii, cum este aceea înfiinţată la Roma în 1577.

Artistul va fi considerat acum ca un dispensator al gloriei, deopotrivă cu poeţii şi marele său rol de a transmite posterităţii chipurile oamenilor reprezentativi ai zilei este apreciat de toată lumea. Mulţi artişti primesc în secolul al XVI-lea titluri nobilare şi un Michelangelo caută să păstreze în comerţul cu mai marii zilei, cu Papa însuşi, formele unei desăvârşite demnităţi.

Odată cu sfârşitul Renaşterii disocierea funcţiunii artistice de practica profesională a meseriilor este un proces ajuns aproape de ţinta lui. Consideraţia socială a artiştilor are fireşte să mai facă progrese şi anume odată cu eliberarea lor de mecenaţii care îi patronează: un fenomen care nu se produce decât în momentul în care difuzarea democratică a culturii în straturile cele mai întinse ale poporului, le îngădue să trăiască numai din produsul lucrărilor lor, căutate de un mare număr de amatori. Dar resimţirea artei, ca ceva deosebit de meserii, creşte în acest timp şi prin accentul tot mai puternic pus pe momentul originalităţii în creaţie. Meseriile folosesc în adevăr procedee obşteşti şi ajung la rezultate repetabile. Arta pune însă în mişcare procedee singulare şi artistul este autorul unei lucrări unice. Toate aceste noui câştiguri în conştiinţa de sine a artei, spre deosebire de munca profesională, sunt definitiv cucerite şi îşi găsesc cristalizarea lor, la sfârşitul veacului al XVIII-lea, în estetica lui Kant. Filosoful german este cel dintâiu care poate legitima sistematic diferenţierea dintre frumos şi util şi aceea dintre artă şi tehnică. Tot el este acela care întemeiază teoretic caracterul unic, superior canoanelor şi regulelor, al creaţiei artistice: un caracter care apropie exerciţiul artistic de procedeele spontane ale naturii. In acelaşi timp valoarea estetică, aceea care îşi găseşte realizarea omenească în artă, este coordonată cu binele şi adevărul, celelalte valori capitale ale culturii umane: o împrejurare me-

nită să atragă artistului o considerație deopotrivă cu aceea pe care o merită savantul sau conducătorul politic al oamenilor pe căile binelui. Privită sociologic, estetica lui Kant stă astfel la finele unei lungi desvoltări și întreaga ei semnificație nu poate fi lămurită decât punând-o în legătură cu felul relațiilor dintre artă și muncă, pe care ea le răsfrânge. S'a pus adeseori întrebarea în ultimul secol, dacă eliberarea modernă a artei din condițiile muncii profesionale poate fi salutată ca un rezultat în adevăr fericit. Dacă o artă legată de disciplina mai strânsă a tehnicei nu este o artă mai temeinic realizată? Dacă o muncă tehnică încununată de farmecul artei nu este o binefacere pierdută pentru umanitatea muncitoare și pe care ea se cuvine s'o recâștige? Astfel de întrebări ne conduc însă în inima altor probleme, în fața cărora va trebui să ne oprim mai târziu.

c) ARTA ȘI VIEAȚA SOCIALĂ

Relațiile dintre artă, sexualitate și muncă sunt fenomene care apar și nu sunt posibile decât înlăuntrul vieții sociale. Se cuvine însă a cerceta chiar relațiile care se țes între artă și societate, privită ca faptul formal al coexistenței umane, un fapt care ia de altfel forme numeroase și variate. In acest spirit, problema poate fi izolată și tratată separat. In trei direcții trebuesc căutate legăturile dintre artă și vieața socială. Mai întâi, arta pare a răsări din realitatea grupului social și este practicată în vederea întăririi lui. Faptul că există societăți explică pe acela că există și se desvoltă o artă. Muzica va fi apărut nu numai pentru a ușura munca individuală, dar și pe aceea colectivă. Din nevoia mai multor inși de a se pune de acord în munca lor a apărut ritmul, elementul comun al muzicii, dansului și poeziei. Bücher pune bine în lumină și această condiționare.

Dar și celelalte elemente constitutive ale muzicii, cum sunt sistemul sunetelor în interiorul gamelor, polifonia, formele muzicale fixe au deopotrivă o proveniență socială. Astfel, după cum a arătat K. Stumpf și R. Wallaschek [1], sistemul abstract al sunetelor în gamă, rezultat din transportabilitatea lor, adică din facultatea lor de a fi repetate cu o octavă mai sus, a rezultat din împrejurarea socială a semnalizării. Un semnal repetat la înălțimi felurite, după depărtarea persoanei care trebuia să-l primească, întâmplându-se să producă același sunet, dar la o altă înălțime, va fi sugerat primitivului ideea transportabilității sunetelor și ca urmare posibilitatea ordonării lor într'un sistem tonal fix. De asemeni, formele compoziției muzicale au mai toate o proveniență socială. Jocul copiilor, dansul și slujba religioasă, arată J. Combarieu, stau de obiceiu la originea formelor de compoziție. In *rondo* putem cu ușurință recunoaște jocul copiilor, cu realuarea aceluiași refren cântat de întreaga societate și cu introducerea unui episod variabil în intervalul dintre două refrene. Liturghia vechilor greci cunoștea triada: strofă, antistrofă și epodă, corespunzând înconjurării altarului prin stânga, apoi prin dreapta și opririi finale în fața lui. Această triadă revine apoi în lirica și corul tragediilor grecești și în liturghia medievală, de unde trece în așa numitele *rispeti* toscane, apoi în cântecele Minnesängerilor și de aci în forme compoziționale mai moderne [2]. Nu este nevoie să insistăm asupra influenței pe care dansurile, ca manifestări sociale, le-au avut asupra formelor muzicale. Sărbătorile și dansurile poporului au creat totdeauna muzica lor. Pavana spaniolă, farandola provensală, menuetul francez, polca poloneză desemnează astăzi nu numai dansuri, dar și tipuri melodice. Societatea stă și la originea formelor arhitecturale. « L'architecture est comme le moule en creux des cérémonies », observă odată Alain [3]. Ob-

servaţia valorează cel puţin pentru amfiteatre, arcuri de triumf şi catedrale, menite să primească un public, un cortegiu sau o mulţime de credincioşi, deopotrivă diferenţiate interior după rang, demnitate sau funcţiune socială. Structura socială determină apoi tipurile arhitecturale. Vechile monarhii mykeniene creează megaronul arhaic. Democraţia ateniană determină templele consacrate zeilor cetăţii, teatrele şi porticele festive. Oriunde a existat o plutocraţie, în Creta minoeană, în Roma lui August sau în Renaştere, a apărut vila. Civilizaţia comunală a Evului Mediu dă naştere primăriilor ca monumente arhitectonice şi turnului comunal (campanila, *le beffroi*). Expresia arhitecturală a feudalităţii este castelul, pe când aceea a monarhiilor centralizate ale barocului este palatul de reşedinţă din capitale. Individualismul social al Renaşterii italiene produce portretul. Burghezia în ţările de Nord ale Europei provoacă pictura de gen. Grecia clasică modelează statui de zei şi efebi, învingători în jocurile naţionale, adoraţi ca nişte divinităţi. Imperiul roman cosmopolit, prin noua valorificare stoică a individualităţii, determină bustul şi capetele de caracter. Monumentul public nu apare însă decât în Renaştere, odată cu formarea noului ideal al gloriei. Democraţiile moderne îi dau de asemeni o mare desvoltare, graţie cultului pe care ele îl consacră bărbaţilor distinşi în treburile publice.

O interesantă cercetare consacră Ch. Lalo influenţei regimurilor politice asupra literaturii [4]. Această influenţă este mai întâi negativă, când emană dela autocraţii convinse că propaganda ideilor prin literatură poate deveni primejdioasă pentru ele. Literatura se adaptează însă la această situaţie prin seria acelor opere de insinuaţie din care fac parte « Scrisorile persane » ale unui Montesquieu, dar şi celelalte închipuite scrisori chineze, irocheze, etc., care abundă în timpul tiraniei lui Ludovic al XV-lea.

Pentrucă interzic sau oprimă gândirea socială, tiraniile desvoltă genurile frivole. Genul « bulevardier » în presă, spune Lalo, este un efect al cenzurii politice a lui Napoleon III. Regimurile autocratice favorizează apoi expresia sentimentelor erotice, singurele care nu le ameninţă şi care le pot câştiga simpatia anumitor cercuri. Erotismul rococoului francez este în această privinţă un exemplu printre altele. Progresul libertăţilor publice poate uneori să abată spiritele dela practica artelor şi a literaturii. In alte cazuri însă, îngăduind desfăşurarea pasiunilor în luptă, alimentează o literatură cu o psihologie mai bogată, decât aceea mondenă şi mai artificială care înfloreşte în regimurile lipsite de libertăţi politice. In această privinţă ni se propune comparaţia între Shakespeare şi Racine, Molière sau Marivaux, corespunzând regimului elisabetan şi regalităţii franceze. Dar societatea nu lucrează asupra artei numai prin regimul ei politic, dar şi prin gradul ei de centralizare, prin volumul şi densitatea ei. Dogmatismul clasicismului francez este expresia unei societăţi foarte centralizate. De altfel, literatura franceză se centralizează şi devine parisiană încă dela finele Evului Mediu, când dialectele provinciale încep să dispară treptat, în favoarea limbii vorbită în Ile-de-France. Abia în zilele noastre, printr'un Daudet, Barrès, Bordeaux, provinciile încep să aspire la expresia lor literară autonomă. Literatura germană şi italiană au rămas totdeauna mai descentralizate. Cât priveşte volumul şi densitatea grupurilor sociale, ele mărginesc arta clanurilor la reprezentarea totemului şi a formelor simple de activitate, cum sunt vânătoarea, pescuitul sau războiul. Arta cetăţilor aduce reprezentarea plastică a zeilor protectori şi aceea epică şi dramatică a tradiţiilor locale. Naţiunile extind încă mai mult sfera materiei artistice. Dar este necesară formarea unei conştiinţe cosmopolite, cum a fost cazul în toate epo-

cele clasice, pentru a se forma imaginea artistică a unui om universal, în care toată umanitatea să se recunoască. Nu putem relua aci întreaga cercetare a lui Lalo. Adaosul atâtor fapte luminează însă bine în ce constă acțiunea cauzativă a vieții asupra artei.

Acțiunea artistică a societăților trebue examinată acum și prin finalitățile pe care le impun artei. Finalitatea colectivă, funcțiunea socială a artei, este un fapt mai presus de orice îndoială. Valoarea artei pentru promovarea solidarității sociale poate fi urmărită încă din faza ei primitivă. Dansurile corale ale primitivilor sunt de sigur unul din mijloacele cele mai eficace pentru formarea și întărirea conștiinței de grup. Ele unifică într'atât pe dansatori, încât după cum povestesc unii călători, tribul Maorilor ajunge la o preciziune și simultaneitate a gesturilor, care îi face să miște în același timp chiar degetele și ochii. Y. Hirn, care amintește aceste relatări, vede aci o contribuție a artei în vederea pregătirii războiului [5]. Dansurile corale ale Maorilor, dar și ale Indienilor americani sau ale Negrilor din Dahomey, ar înlocui astfel instrucția militară din societățile civilizate. Afirmarea conștiinței de grup și unificarea membrilor lui este un efect util mai cu seamă în vederea războiului, stare aproape permanentă a triburilor primitive. Succesul în războiu este de altfel unul din principalele scopuri urmărite de societate în practica artelor. Astfel, dansurile războinice par a avea nu numai semnificația magică, despre care vom vorbi mai târziu, dar și pe aceea de a aduce pe dansatori, prin mijlocirea mișcărilor violente, a strigătelor de triumf, a sgomotului asurzitor, într'o stare de excitație afectivă foarte prielnică războiului. Hirn, care folosind literatura călătoriilor, descrie astfel de scene în triburile Africei și ale Oceaniei, ne arată pe primitivi alunecând într'o stare de exaltare, vecină cu nebunia și care

poate deveni de-a-dreptul primejdioasă pentru martorii întâmplători ai acestor excese. Nu numai dansul are de altfel această funcțiune războinică. După observația tuturor etnologilor, tatuajul urmărește să răspândească teroarea printre dușmani, atât prin diformațiile înspăimântătoare pe care le impune luptătorului, cât și prin curajul pe care îl manifestă individul care a suferit inciziile și arsurile care au produs tatuajul. Unele din ornamentele mobile, cum sunt acelea fantastice desemnate pe scutul Dayaciilor (Borneo), împlinesc aceeași funcție de intimidare a dușmanului în războiu. Nici poezia primitivă nu este străină de pregătirea războiului. Câteva femei bătrâne, ne spune Hirn, pot în Australia, prin cântecele lor însoțite de lacrimi și suspine să înflăcăreze o trupă de războinici și să-i determine la orice faptă sângeroasă. Poeziile cu conținut războinic sunt numeroase la Australieni și unele din ele au fost publicate de Grey și Honery, din care citează și Grosse.

Pregătirea războiului nu este de altfel singura funcțiune a artei primitive. Alteori ea constă dintr'o întărire a păcii. Astfel, dansul numit *corrobori*, jucat împreună de mai multe triburi australiene, este o pecetluire a păcii stabilite între ele. In insulele Andamane, adaugă Grosse, dansurile acestea comune durează mai multe săptămâni și indigenii organizează cu ocazia lor târguri în care își schimbă mărfurile [6]. Alteori, funcțiunea socială a artei primitive este de a marca proprietatea individuală a unui obiect sau blazonul tribului. Grosse socotește că înțelesul ornamentației primitive nu poate fi istovit dacă nu ținem seama și de aceste funcțiuni ale ei [7]. Astfel, australianul își gravează marca sa în scoarța copacului în care a găsit un stup de albine. Armele australiene sunt și ele gravate cu o asemenea marcă, uneori a fabricantului lor. Aceleași practice pot fi recunoscute la Eschimoși. Ornamentele-blazoane imprimă pe armele pri-

mitivilor animalul protector, din care triburile socotesc că descind, totemul indienilor sau kobongul australienilor, și dacă înfățișarea lui nu este totdeauna ușor de recunoscut, împrejurarea decurge, fie din faptul că uciderea totemului fiind interzisă, reprezentarea lui realistă, capabilă prin simpatie să-l scoată în calea vânătorului, este evitată, fie din pricina acelei tendințe spre stilizare care este comună oricărei arte heraldice și care provine din nevoia de a da ființei reprezentate o formă fixă și convențională. In sfârșit, arta primitivă alcătuește un mijloc de comunicare a gândirii sau un fel de memorie a grupului social. Scrisul pictografic este absolut probat întru cât privește pe indigenii din Alasca, ale căror desemne imprimate pe bucăți de lemn sau de os și consemnând întâmplări în legătură cu navigația și vânătoarea, au fost publicate de Mallery [8]. Se cunosc de asemeni inscripțiile pe bastoanele de mesageri ale Australienilor sau pe bumerangurile lor, fără ca totuși ele să fi putut fi limpede descifrate. Uneori desemnele primitive vor să păstreze amintirea unor fapte glorioase ale trecutului. Grosse a publicat astfel desemnul găsit în interiorul unei peștere din Africa meridională, înfățișând o trupă de Cafri urmărind pe Boschimanii cari le-au furat vitele. Nici poezia epică primitivă nu este străină de aceste intenții. Deși Hirn socotește că epopeea propriu zisă este un produs mai târziu al neamurilor războinice, capabil să potențeze conștiința de sine a grupului și s'o înarmeze cu o mândrie necesară în întreprinderile lui [9], totuși povestiri referitoare la originile lor sau la alte fapte depărtate se pot găsi și în unele din istorisirile fantastice ale Mincopienilor, Australienilor și Boschimanilor.

Nu este niciuna din funcțiunile sociale ale artei primitive care să nu lucreze de asemeni în arta cultă. Virtutea artei culte de a promova conștiința grupului social este o

împrejurare care se repetă oricare ar fi întinderea lui, cetate, provincie sau națiune. Oamenii se simt solidari înlăuntrul acestor unități sociale, nu numai întru cât aparțin aceluiași peisaj și acelorași descendențe, dar și întru cât cultivă aceleași tradiții, printre care tradițiile artistice nu sunt cele mai puțin însemnate. Admirația acelorași valori artistice unește pe oamenii unui grup social cu legături care se dovedesc foarte solide. Peste deosebirile de clasă socială, de profesiune, de partid politic, membrii aceluiași grup se pot resimți solidari prin entusiasmul pe care îl nutresc pentru artiștii lui. Cetățile grecești se războiau între ele, dar se întruneau în cultul comun consacrat lui Homer. Lupta lor permanentă cunoștea un moment de răgaz cu ocazia jocurilor olympice. Virtutea socială a artei a fost bine cunoscută de Greci, cari au exprimat-o în mitul lui Amphyon, eroul care a ridicat zidurile Thebei în sunetele lirei. Multă vreme înainte de unitatea Italiei și Germaniei, Dante, Giotto și Michelangelo erau printre valorile capabile de a face pe locuitorii peninsulei de a se simți Italieni, după cum Dürer, Bach și Gœthe se numărau printre izvoarele unei conștiințe germane. Europa este departe de a alcătui o comunitate politică. Dacă totuși, dincolo de adversitatea statelor, s'a putut introduce sentimentul unei anumite unități morale, lucrul se datorește în mare parte artei. « Cine spune Occident, scrie odată Adrien Mithouard, înțelege în acelaşi timp, cuprins în această civilizație, arta spaniolă, flamandă, germană, olandeză, engleză, italiană și printre aceste ramuri glorioase, trunchiul francez. Atâta felurime a temperamentelor... nu împiedecă un anumit aer de familie, o asemănare invizibilă și profundă » [10]. Alături de Europa occidentală, sinteza răsăriteană a Europei se cristalizează în jurul artei bizantine, a cărei dominație a fost universală dela Ravenna la Moscova. Ceea ce este ade-

vărat pentru grupurile mari şi stabile, se poate repeta pentru grupurile instabile şi mai mici. O mulţime care manifestează devine mai solidară printr'un cântec intonat laolaltă. Credincioşii adunaţi într'o biserică protestantă sprijină sentimentul comunităţii lor confesionale prin corurile executate în comun. Chiar o simplă întrunire de prieteni se sfârşeşte adeseori prin cântece. Un obiceiu care îşi are utilitatea lui, face ca în împrejurarea congreselor, conferinţelor, a întrunirilor deliberative de orice caracter, să se organizeze concerte, reprezentaţii de teatru, expoziţii de artă. Obiceiul acesta a fost permanent dela amphictyoniile greceşti până la Congresul dela Erfurt şi până la numeroasele adunări internaţionale ale zilelor noastre. In toate timpurile şi în toate prilejurile în care conştiinţa socială a unui grup trebuia susţinută sau creată, arta şi-a dat contribuţia ei.

Dar arta a manifestat totdeauna şi funcţiunea de a sprijini sau crea curente sociale, mişcări de opinie ale sensibilităţii colective. Legătura mediului social, prin elementele lui intelectuale şi afective, cu opera de artă, a fost înţeleasă în chipuri felurite. Un H. Taine, de pildă, înţelege arta ca exercitând o lucrare de adaptare la condiţiile morale ale mediului social. In lumea artei nu apar şi mai cu seamă nu se menţin, reuşind să se impună şi să cucerească pentru ele succesul şi admiraţia, decât opere care reprezintă şi exprimă societatea în care sunt pregătite. « Există o direcţie ideală care e aceea a secolului, scrie H. Taine, talentele care vor să crească într'un alt sens găsesc calea închisă; presiunea spiritului public şi a moravurilor înconjurătoare le comprimă sau le deviază, impunându-le o înflorire anumită » [11]. Pe calea acestui proces de adaptare, comun operelor de artă şi organismelor biologice, conţinutul vieţii sociale, elementele constitutive şi aspiraţiile ei, ar trece în opera de artă. Arta ar fi dedublarea socie-

tăţii. Fără îndoială că teoria lui Taine cuprinde o însemnată parte de adevăr. Este firesc ca artistul dorind să găsească ascultare în publicul său, să adopte modul lui de a vedea şi de a simţi. Dar acest adevăr nu este nici absolut universal, nici exclusiv. Chiar invocarea legilor generale ale vieţii ne împiedecă să-l primim fără nicio rezervă. Căci, după cum observă E. Hennequin, dacă există o lege a adaptării organismelor, există una a persistenţii în forma lor proprie [12]. Mai cu seamă în om, nevoia de a-şi economisi forţele şi de a nu-şi pierde achiziţiile inteligenţii, îl conduce către acele invenţii menite să facă faţă variaţiilor mediului. Trecând dintr'o climă caldă într'una rece, oamenilor nu le-a crescut blană pe corp, ci s'au acoperit cu blana altor animale. Ei au transportat grâul, odată cu migraţiunile la care au fost siliţi şi, trebuind să se apere de fiare, au inventat armele. Adaptările vieţii nu sunt totdeauna conformiste, ci foarte adeseori defensive, negative, antagoniste. Aşa se explică cum operele artei sunt atât de des opuse mediului în care au apărut. Pascal şi Saint-Simon sunt profund diferenţiaţi faţă de mediul în care apar. Ce asemănare există apoi, se întreabă Hennequin, între Lucreţiu şi Cicerone, Leopardi şi Giusti, Heine şi Uhland, Tolstoi şi Dostoewski? Pe de altă parte, odată cu creşterea în complexitate şi eterogeneitate a grupului social, o libertate mai mare revine fiecărui ins şi nimeni nu mai este împiedecat să-şi manifeste originalitatea sa. Aşa se face că în arta societăţilor superioare, cum era societatea franceză la sfârşitul veacului al XIX-lea, puteau coexista alături Goncourt cu Zola, Leconte de Lisle cu Verlaine, Puvis de Chavannes cu Raffaelli, César Franck cu Gounod. In sfârşit, nu numai că arta se poate opune mediului social, nu numai că se poate desvolta cu independentă faţă de el, dar uneori ea oferă mediului tocmai com-

pensația ideilor și sentimentelor care îi lipsesc. Astfel a arătat Fr. Nietzsche cum Grecia dionisiacă și-a creat plastica și epica apollinică, dintr'un impuls compensatoriu [13]. O compensație de același ordin regăsim în poezia lakistă engleză, a unui Shelley sau Colleridge, cea mai spiritualistă formă a poeziei moderne, apărută în mediul materialist al acelei Englitere din prima jumătate a secolului trecut, care se găsea într'un activ proces de colonizare a lumii, într'o mare expansiune a afacerilor sale și la un punct al industrialismului, care nu fusese atins nicăieri pe glob. « Nu se poate nega, scrie odată F. Baldensperger, că literatura este complementară și « compensatoare » față de societate și că sforțarea artiștilor, căreia îi răspunde adeziunea contemporanilor și naționalilor, năzuește să înzestreze un grup cu ceea ce vieața reală îi refuză » [14]. Literatura romantică, observă Baldensperger, a găsit formele ei excesive și fantastice, cu Antony, Petrus Borel, Philothée O'Neddy, tocmai între 1830 și 1840, în timpul regalității burgheze a lui Ludovic-Filip, regele cetățean. Englitera veacului al XVIII-lea, plină de bun simț, profesând o filosofie sensualistă sau un deism raționalist, găsește romanul *negru*, superstițios și terifiant, în genul lui Horace Walpole. Exemplele se pot înmulți pentru a dovedi că nu în toate împrejurările arta este expresia societății, uneori fiind negația sau compensația ei. In primul caz, arta exprimând societatea, aducând într'o lumină mai vie tendințele ei latente, determină fenomenul *succesului*. In cel de al doilea, dând o replică lipsurilor sociale și provocând curente noui, prilejuește fenomenul *influenței*. Succesul și influența unei opere nu coincid totdeauna. Sunt opere care s'au bucurat de un mare succes, dar a căror influență s'a pierdut în efecte frivole. Marele succes al lui Cyrano de Rostand a ajuns până la urmă să denumească cu titlul lui câteva articole de modă. Baldensperger poate adăuga însă exemplul lui « Obermann » de Senancour, care deși n'a avut un succes considerabil, a imprimat marca sa sensibilităților tinerești dela 1825. Rareori succesul și influența se întrunesc cu ocazia acelorași opere. Prestigiul acestora din urmă este cel mai mare.

Printre tendințele sociale susținute sau create de artă, aceea războinică a fost mai deseori studiată. « Toate artele nobile și pure ale păcii, scrie J. Ruskin, sunt întemeiate pe războiu. Niciodată până acum nu s'a produs o mare artă decât la popoarele de soldați. Nu există artă a popoarelor de păstori și nici a popoarelor de cultivatori, dacă se mențin în pace » [15]. Același lucru despre popoarele care rămân numai comerciale. Epopeele homerice își trag substanța lor din marile fapte de arme ale invaziunilor dorice. « Les Chansons de gestes » se desvoltă pe temelia culturii cavalerești a Evului Mediu. Paralelismul acesta a fost urmărit de Paul Adam, într'o mică scriere consacrată raportului dintre războiu și literatură, până în pragul zilelor noastre [16]. De fapt, Homer și Pindar, Virgiliu, epopeele medievale franceze și germane, Ariosto și Tasso, Stendhal, Balzac, Hugo și Zola stabilesc un raport strâns între războiu și literatură, care explică nu numai cauzele determinante ale operelor lor, dar și funcțiunea pe care trebue s'o fi împlinit în conștiința popoarelor. De asemeni, reprezentarea plastică a războiului, a luptătorului, a faptelor de arme a fost aproape permanentă. O direcție unică se desvoltă dela basso-reliefurile assiriene, la capodoperele artei grecești, cu războinicul rănit care se găsea altădată pe frontonul templului din Egina, până la cavalerii de pe friza Parthenonului, până la luptele dintre Greci și Amazone sau dintre Centauri și Lapiți, atât de general repre-

zentate în temple sau pe sarcofage şi până la Gladiatorul murind din epoca elenistică. Seria acestui motiv continuă apoi prin nenumăratele statui mormintale de cavaleri medievali înarmaţi, prin unele din pânzele şi monumentele Renaşterii, cum este cavalerul Guido da Fogliano al lui Simone Martini şi prin numeroasele portrete şi statui de condottieri, cum este aceea închinată lui Colleone de Verrochio sau lui Gattemalata de Donatello, până la pânzele unui David. O enumerare foarte incompletă, dar care poate da o idee de stăruinţa şi frecvenţa motivului războinic în artă. De sigur, generalizarea lui Ruskin este prea grăbită. Nu toate operele artei îşi trag seva lor din războiu şi acesta nu este motivul lor unic. Alături de războiu, arta s'a inspirat din muncă, iubire şi pietate şi s'a pus adeseori în serviciul lor. Nu este mai adevărat nici că popoarele de păstori, agricultori sau comercianţi n'au putut să se înalţe la expresia artistică. Etnografii laudă de multă vreme arta primitivilor păstori şi cultivatori, cum sunt negrii africani, indienii americani şi oceanicii. Arta cretană era a unui popor negustoresc, ca şi aceea a Veneţienilor sau a Olandezilor şi Flamanzilor moderni. Războiul şi stilul de vieaţă socială care se desvoltă din el este numai una din condiţiile cauzale sau finale ale artei. Alături de războiu, numeroase alte tendinţe ale vieţii sociale îşi pot afla solicitarea lor prin artă. Funcţiunea socială a artei este cu mult mai întinsă. Generaţia care a făcut revoluţia franceză şi-a primit o parte din pregătirea ei în operele lui Voltaire, Rousseau şi Diderot. Chateaubriand a determinat în bună parte Restauraţia. Se cunoaşte apoi conexitatea dintre democraţia republicei a treia în Franţa şi naturalismul literar, cu tendinţa lui de a studia faptele şi legile naturii, singurele autorităţi presupuse reale în vieaţa societăţilor. « Republica va trăi sau va muri, scria E. Zola, după cum va primi sau va respinge metoda noastră. Republica va fi naturalistă sau va înceta să mai existe » [17]. Să mai vorbim apoi de mişcarea literară sămănătoristă sau poporanistă în realizarea programului de reforme sociale şi în pregătirea unităţii naţionale a poporului nostru? Faptele sunt bine cunoscute şi nu fac decât să întărească adevărul privitor la funcţiunea socială a artei.

Dar în afară de acest sprijin pe care arta îl dă societăţii, întărind conştiinţa ei de grup sau solicitând tendinţele extraestetice care o străbat, ea mai are şi o altă funcţiune, care este în acelaşi timp socială şi estetică. Arta creează un public, adică un grup omenesc solidar prin anumite aspiraţii estetice, manifestând anumite preferinţe artistice, afirmând un gust, de sigur pe baza anumitor tendinţe sociale. Formaţiunea socială a publicului nu este statornică şi nu se obiectivează în instituţii durabile, cum este cazul pentru naţiune, pentru confesiune, partid politic, etc. Caracteristica lui este de a se putea desface oricând şi a se recompune în volume mai mici sau mai mari, după felul operei sau al categoriei de opere care îl prilejueşte. Există un public al teatrelor, al muzicii sau al poeziei lirice. Dar printre acestea, există un public al melodramelor sau revistelor şi al dramelor de idei, un public al operetei sau al oratoriilor, al romanţelor populare sau al inspiraţiei esoterice. Cineva care se găseşte în publicul lui Hugo nu trebue neapărat să se afle şi printre cetitorii lui Mallarmé. Nici ascultătorii lui Offenbach nu sunt totdeauna admiratorii lui Saint-Saëns. Această instabilitate a publicului complică încă mai mult studiul raporturilor dintre artă şi vieaţa socială. Mai cu seamă în legătură cu societăţile evoluate şi foarte diferenţiate în structura lor, pluralitatea şi coexistenţa grupurilor de public interzic sociologiei artei generalizări sau distincţii prea grăbite.

Dacă o anumită operă de artă este sau nu reprezentativă pentru un anumit grup social, este o întrebare care nu poate să-şi găsească răspunsul înainte de cercetarea amănunţită a structurii societăţii. Când P. Lasserre declara romantismul străin de aspiraţiile sufletului francez [18], afirmaţia era de sigur eronată, deoarece au existat predispoziţii şi curente în societatea franceză în prima jumătate a veacului trecut, care recunoscându-se în poezia unui Hugo, Vigny sau Musset, le-au pregătit succesul. Afirmaţia lui Lasserre avea totuşi o îndreptăţire, deşi numai una parţială, valorând pentru acele categorii ale societăţii franceze, ataşate vechiului regim şi valorilor lui estetice, care au obţinut Restauraţia şi care continuă încă să fie reprezentate de un Maurras, Leon Daudet, etc. Forţa care ţine laolaltă un public este, aşa dar, în acelaşi timp estetică şi socială. Ceea ce grupează o seamă de oameni în jurul unei opere poate fi în acelaşi timp tendinţa ei socială, dar şi valorile ei artistice. Aceste două energii solidarizante nu merg însă totdeauna împreună, mai cu seamă când progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel. Se pot găsi astfel într'un public artistic, oameni cari după aspiraţiile şi legăturile lor sociale aparţin unei lumi opuse tendinţelor sociale ale operei care l-au creat. Şi tocmai această facultate a amatorului modern de artă de a disocia între social şi estetic, dă vieţii noastre artistice acea mobilitate interioară, care ne surprinde în contrast cu statismul relativ, cu vechimea şi stabilitatea tradiţiilor care dominau arta altor vremuri.

d) ARTA ŞI RELIGIA

Printre manifestările vieţii sociale, religia este una dintre acelea care a fost mai bine studiată. Cercetările sociologiei moderne ne împiedecă de a reduce religia la sentimentul religios individual. Religia nu apare decât în cadrul societăţii, se obiectivează în instituţii şi practice colective şi organizează în genere relaţia pe care grupul social o întreţine cu forţele invizibile presupuse a determina vieaţa lui. Dar cu toate că religia este una din formele de manifestare ale vieţii sociale, studiul raportului ei cu arta, prin mulţimea şi specialitatea problemelor pe care le pune, face necesară o expunere separată. Am înfăţişat în paginele precedente influenţa pe care coexistenţa omenească o exercită asupra artei, asupra apariţiei ei, asupra formelor pe care le îmbracă în desvoltarea ei istorică, dar şi finalităţile sociale pe care arta le slujeşte. Urmează să reluăm această expunere, izolând din grupul faptelor legate de coexistenţa omenească, pe acelea care exprimă şi organizează legăturile grupului social cu invizibilul de care se simte dependent.

Arta, s'a spus, a luat naştere din magie, una din formele cele mai vechi ale religiei. Dacă primitivul desemnează şi modelează, dacă improvizează poetic şi cântă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribue imaginei sau cuvântului de a lucra asupra fiinţelor sau evenimentelor pe care le reprezintă sau le denumeşte. Magia homeopatică, potrivit căreia lucrurile asemănătoare se chiamă între ele, permite ipoteza că la originea artei primitive stă *evocarea* prin imagine sau *invocarea* prin cântec şi poezie. S. Reinach, unul dintre autorii cari au emis mai întâi această ipoteză, crede a o putea susţine prin faptul că desemnele omului primitiv reprezintă de cele mai multe ori animale din speţele comestibile. Niciodată nu s'au găsit în peşterile troglodiţilor desemne înfăţişând lei sau tigri, hiene, şacali, lupi sau şerpi, ci totdeauna numai mistreţi, bizoni sau

reni, animale pe care troglodiții le vânau și le consumau. Reprezentarea lor plastică ar fi avut deci scopul de a le vrăji prezența și de a le aduce în stăpânirea vânătorului care le râvnea [1]. Ipoteza este cu atât mai plausibilă, cu cât observația primitivilor moderni ne poate conduce la același rezultat. Lévy-Bruhl, care a colectat un mare număr de documente în această privință, ne dă numeroase exemple relative la virtutea magică atribuită imaginilor plastice, dansurilor și ceremoniilor care imită vânatul sau acțiunea vânătoarei [2]. Astfel, tribul indian al mandanilor execută cu prilejul vânătorilor o pantomimă în care oamenii dansează acoperiți cu pielea unui bizon sau cu o mască reprezentându-l. Dansul durează uneori două sau trei săptămâni, până când animalul apare. Dacă însă apariția animalului întârzie, dansatorul care obosește, se lasă să cadă ca un bizon, în timp ce tovarășii se grăbesc în jurul lui, mimând gesturile jupuirii și tăierii prăzii. După cum există un dans al bizonilor, există unul al ursului sau al cangurului, la Australieni. Dansul este însă numai unul din riturile magiei menite să influențeze prada. Fetișele sculptate fac în alte împrejurări același serviciu. Astfel, Eschimoșii când doresc să vâneze cerbul, înalță în vârful unei prăjini imagina unui vrăjitor și vânător renumit, de care atârnă alte imagini menite să determine mișcările animalului. Puterea fetișelor este reputată în Africa occidentală a fi atât de mare, încât acțiunea lor este folosită nu numai în ocazia vânătorilor și a pescuitului, dar și în aceea a războiului, a comerțului, a plantării de arbori, în întreprinderile dragostei ș. a. m. d. Triburile de Indieni care se îndeletnicesc cu pescuitul, sculptează adeseori figuri reprezentând păsări de Mare, cunoscute ca mâncătoare de pești, pe care le atârnă de pupa corăbiilor lor. Măciucile Indienilor din Columbia britanică reprezintă

adeseori leul de mare sau balena, adică tocmai animalele care atacă pe acelea care urmează a fi ucise cu aceste măciuci. Prin sculpturile care o împodobesc, măciuca dobândește astfel o putere și o eficacitate mai mare. In sfârșit, pentru ca anumite animale sau plante totemice să nu se împuțineze sau să dispară, primitivii execută în unele locuri ceremonii capabile să sporească numărul lor. Este cazul ceremoniilor australiene numite *intichiuma*, descrise mai întâi de Spencer și Gillen. Animalele nu sunt de altfel reprezentate de primitivi, numai pentru a le face să cadă pradă vânătorilor, dar atunci când sunt *totemuri*, adică animale care protejează un clan și din care membri lui cred a descinde, pentru a-și asigura această protecție sau pentru a marca prin imaginea lui, blazonul clanului, semnul proprietății pe obiecte, numele, etc. După cum a arătat-o bine E. Durkheim, acesta trebue să fie înțelesul imaginilor de animale totemice pe scuturile, corturile, bărcile sau mormintele indigenilor din America de Nord sau din Australia [3].

O mare influență a exercitat magia și asupra desvoltării muzicii și poeziei primitive. Toate operațiile magice sunt însoțite de formule de incantație. Aceste formule sunt în genere cântate. Ele sunt socotite a exercita o influență asupra puterii mistice inerente lucrurilor. Primitivii denumesc cu același cuvânt această putere, formula de incantație care o influențează și cântecul care o însoțește. După cum au arătat-o Hubert și Mauss, acest înțeles multiplu se regăsește în expresia *mana* a Melanesienilor, *orenda* a Huronilor sau *wakan* a Indienilor din America de Nord [4]. Dar această identitate a expresiilor care denumesc deopotrivă cântecul și magia nu poate fi urmărită și în limbile culte? Latinul *carmen* n'a dat pe francezul *charme?* Foarte curând se produce însă o disociație între poezie și cântec. Ințelesul cuvintelor poeziei se pierde și

cântecul care o însoţeşte este socotit a influenţa singur lucrurile. Acesta este cazul cântecelor incomprehensibile ale Australienilor şi Mincopienilor. Uneori cuvântul este eliminat aproape cu desăvârşire, încât textul unei bucăţi muzicale ajunge a nu mai fi constituit decât din repetiţia ritmică a unei simple interjecţii. Combarieu, care a adunat în legătură cu conexitatea genetică dintre muzică şi magie numeroase mărturii, crede a putea recunoaşte chiar în procedeele muzicale culte urme ale tehnicei incantatorii [5]. Studiul formulelor magice pune îi evidenţă procedeul repetiţiei, al aliteraţiei, al răsturnării unei serii de vocale, al variaţiilor, al înlănţuirii de teme felurite: tot atâtea procedee care revin şi în muzică.

Dar influenţa religiei, în sensul larg al cuvântului, asupra desvoltării artelor nu s'a istovit niciodată. Tragedia grecească evoluează, după unele teorii, din ditirambul cântat şi dansat în cinstea lui Dionysos; după altele, din threnele funebre închinate lui Adonis: în tot cazul dintr'un vechiu cult păgân în legătură cu vegetaţia. In acelaşi fel, drama modernă continuă misterele sau pasiunile medievale, care încă în veacul al XII-lea se jucau în biserici, apoi pe parvis-ul sau în pieţele din faţa lor. Nu este nevoie să insistăm aci asupra legăturilor strânse care unesc păgânismul cu plastica grecească. Relaţiile dintre plastică şi religie s'au păstrat şi în creştinism şi mult înainte ca Renaşterea să fi produs o artă laică, marea majoritate a operelor de arhitectură, pictură şi sculptură aveau un caracter religios. Această conexiune s'a păstrat mai multă vreme în Orientul Europei, încât despre ţările ortodoxe se poate spune că înainte de veacul al XIX-lea au ignorat cu totul orice artă plastică laică. Varietatea curentelor religioase în cadrul creştinismului apusean a provocat totdeauna expresia lor plastică. Franciscanismul, cu iubirea lui panteistă a naturii,

determină realismul lui Giotto. Reforma stăvileşte pentru un moment pictura şi sculptura religioasă. Dar interiorizarea credinţei pe care ea o determină, provoacă arta plină de pietate a lui Rembrandt. Iesuitismul, intrat în serviciul contra-reformei, a dat un impuls formidabil artelor plastice în ţările apusene. Se cunosc legăturile pe care le-au întreţinut un Michelangelo, un Rubens, un Van Dyck, un Bernini cu cercurile iesuitice. Un autor care a consacrat acestei epoce o interesantă expunere, a arătat care a fost acţiunea iesuitismului asupra unora din particularităţile stilistice în arta apuseană a veacului al XVII-lea [1]. Propagandismul iesuitic determină arta de mari efecte teatrale a lui Bernini. De asemeni metoda intuitivă a « exerciţiilor spirituale » ale lui Ignatiu de Loyola, constând din încordarea imaginaţiei pentru a obţine viziunea cât mai concretă a suferinţelor Mântuitorului, stă la baza crudului naturalism al artei spaniole în secolul al XVII-lea, în operele unui Montanez sau Mena.

Literatura modernă n'a stat nici ea în afară de influenţa religiei. Calderon este propriu zis poetul dramatic al catolicismului iesuitic. Se ştie cât de profundă a fost înrâurirea jansenismului asupra lui Racine, autorul tragediilor biblice « Athalie » şi « Esther ». De asemeni care a fost acţiunea quietismului d-nei Guyon asupra lui Fénélon. După E. Seillère, această influenţă, prin misticismul ei feminizat, prin cultul consacrat pasiunii, a fost determinantă pentru concepţia lui Rousseau şi prin el asupra întregului romantism [1]. După secolul al XVIII-lea, mai de grabă raţionalist şi ateu, romantismul înseamnă în multe privinţe o restaurare a catolicismului în literatură. Incă dela începutul secolului, Chateaubriand în « Le Génie du Christianisme » (1802), subliniază virtuţile artistice ale miraculosului creştin, tăgăduite mai înainte. Marii poeţi ai romantismului francez, Lamartine şi Hugo, cultivă inspiraţia

religioasă. Concepţia lui Balzac se cristalizează în jurul ideii catolice. In Germania protestantă, romanticii arată şi ei o deosebită înclinare pentru catolicism. Pastorul Herder însuşi recunoaşte cât de favorabil este imaginativismul catolic, spre deosebire de raţionalismul protestant, promovării artelor plastice şi poeziei [8]. Se cunoaşte apoi care a fost simpatia pentru catolicism a unor poeţi ca Novalis, Schlegel, Wackenroder, Zacharias Werner sau Fr. Schlegel, aceşti doi din urmă convertindu-se şi intrând în sânul bisericii catolice. Influenţa catolicismului asupra operelor lor a fost considerabilă. Fără această influenţă niciodată n'ar fi apărut lucrări ca « Europa oder die Christenheit » a lui Novalis, « Genoveva » lui Tieck, « Herzensergiessungen eines Klosterbruders » de Wackenroder sau dramele lui Zacharias Werner. In literatura franceză, influenţa catolicismului nu se termină cu romanticii. Ea se continuă prin Baudelaire, prin Verlaine din « Sagesse », prin Huysmans, prin lirica unui Charles van Lerberghe şi Peguy. Ortodoxismul îşi dă expresia lui universală în romanul lui Dostoewski, mai cu seamă prin « Fraţii Karamazov », în vădită opoziţie cu creştinismul apusean.

Dar în timp ce, inspirându-se din religie, literatura a produs necontenit forme noui, artele spaţiale în măsura în care au rămas în serviciul bisericii, par a se fi oprit la etape mai vechi ale evoluţiei. Astfel, printre puţinele monumente arhitecturale religioase ridicate în veacul al XIX-lea, care se bucură de un renume universal, biserica Sainte-Madeleine din Paris, datorită în forma ei actuală lui Vignon şi Huvé, imită un templu grecesc cu coloane corintiene; cunoscuta « Votivkirche » din Viena, opera lui Heinrich von Ferstel sau « Apollinariskirche » din Remagen, lucrarea lui Zwirner, revin la stilul gotic. Intoarcerea la gotic a fost adoptată de altfel nu numai de comunităţile catolice, dar şi

de cele protestante, care primiră pentru construcţiile lor şi stilul primelor basilice creştine şi stilul romanic. Sub aceste îndrumări lucrează în prima jumătate a veacului trecut Germanii Stüler şi Persius, constructori de biserici protestante în stil de basilică sau, în ani mai apropiaţi de noi, J. Otzen cu « Kreuzkirche » din Berlin, operă de stil bastard. Goticul rămâne într'acestea aproape singurul stil al construcţiilor religioase cu Viollet-Le-Duc în Franţa, cu Pugin în Anglia [1]. Nici pictura sau sculptura religioasă n'au depăşit modelele Renaşterii sau Barocului, după cum întreaga artă religioasă în ţările ortodoxe a rămas în sfera stilului bizantin. Instituţia bisericii a păstrat astfel legătura dintre arta plastică modernă şi religie, fără ca aceasta să mai fie totuşi izvorul unor creaţii originale. Niciun mare nume de pictor, de sculptor sau de arhitect religios nu poate fi pus în epoca noastră alături de numele unor poeţi creştini ca Chateaubriand, Lamartine, Dostoewski sau Balzac. Faptu provine de sigur din aceea că pe când plastica religioasă modernă a lucrat în cadrul instituţional al bisericii, sub comandamentul tradiţiilor ei puternice, literatura s'a desvoltat în marginea bisericii şi uneori în aparentă opoziţie cu ea, cum a fost cazul atâtor poeţi creştini, cari au suferit în Apus sancţiunea punerii la index. Dacă religia şi chiar varietăţile ei confesionale au fost un izvor regenerator pentru artă şi anume pentru manifestările ei care s'au putut exercita cu mai multă libertate, nu acelaşi a fost cazul în ce priveşte influenţa bisericii. Grija bisericii, sociologiceşte explicabilă, de a menţine tradiţiile ei constitutive, a lucrat asupra artei în epoca mai nouă, ca un factor de statism.

Inspirându-se de atâtea ori din religie, arta a stat deseori la rândul ei în serviciul sentimentului religios. Dacă Evangheliile au putut îndruma atâta vreme sufletele, lucrul se datoreşte şi frumuseţii lor literare. Pietatea medie-

vală s'a alimentat într'o largă măsură din lirica latinească a unui Thomas din Celano sau Jacopone da Todi. De sigur că şi azi virtutea patetică a unor cântece ca « Dies Irae » sau « Stabat Mater » este activă în catolicism. Nu numai prin operele poeţilor, dar şi prin imaginele plasticei sau prin compoziţiile muzicale, multe suflete au putut fi îndrumate către pietate. Un Dante, un Giotto, un Bach vor fi făcut pentru menţinerea unei conştiinţe religioase în ţările lor, tot atât cât armata predicatorilor care le evanghelizează de sute de ani. O acţiune religioasă putem de altfel recunoaşte artei, chiar atunci când nu are un conţinut religios.

Duşmănia nutrită împotriva artei de secta iconoclaştilor sau de unele personalităţi fanatice ca Savonarola sau Calvin a trebuit în cele din urmă să cedeze în faţa conştiinţei unităţii idealului şi a sprijinului pe care formele lui felurite şi-l acordă reciproc. Incă din Antichitate, Platon recunoştea contemplării frumuseţii un efect mistic: accesul în patria eternă a sufletului, în lumea Ideilor eterne. In acelaşi fel socoteşte Plotin că pentru a atinge principiul unic din care totul decurge, Idea de bine care în concepţia sa se confundă cu Divinitatea, trebue să fii « amant, filosof sau muzician » [10]. Aceste vechi reprezentări ale platonismului au rămas adânc înrădăcinate în conştiinţa europeanului. Din ele se trage o vorbă ca aceea a lui Michelangelo scriind Vittoriei Colonna: « Pictura cea bună se apropie de Dumnezeu şi se uneşte cu El ». Tot de acolo cuvântul lui Luther care denumind muzica « o artă divină », o recomanda educaţiei tineretului [11]. Chiar expresia populară recunoaşte frumuseţii naturale sau artistice însuşirea divinităţii. Lăudând realitatea sentimentului care inspiră această expresie în vorbirea Germanilor din vremea sa, d-na de Staël scrie: « Fiecare om poate găsi în vreuna din minunile universului pe aceea care vorbeşte mai puternic sufletului său: unul admiră divinitatea în trăsăturile unui părinte; altul, în inocenţa unui copil; altul, în cereasca privire a Fecioarelor lui Raffael, în muzică sau în poezie » [12]. Fără îndoială că arta nu este religie. Dar contemplaţia artei creează o stare de suflet favorabilă religiei. Există o anume coincidenţă a valorilor superioare ale culturii; un entusiasm comun care le învălue pe toate deopotrivă şi care permite artei să regăsească sau cel puţin să pregătească atitudinea religiei. In acest din urmă înţeles, gânditorul şi teologul protestant Schleiermacher vedea în artă un mijloc de a fructifica subiectivitatea, făcând-o primitoare pentru reculegerea religioasă. Toţi filosofii idealişti de altfel, un Fichte, un Schelling, un Hegel, au recunoscut în artă şi religie două momente continue ale aceluiaşi proces dialectic al spiritului. In urmărirea scopurilor sale imanente, spiritul se desvoltă în artă, în religie, în filosofie. Dialectica spiritului în feluritele regiuni ale culturii explică bine pentru idealişti străvechea asociaţie dintre artă şi religie şi serviciile pe care şi le-au putut aduce. Vederea aceasta n'a rămas de altfel cantonată în cadrul idealismului. Am văzut în altă parte (II, 2) că pentru psihologia structurală modernă, oricare ar fi tipul căruia o individualitate îi aparţine, oricare ar fi adică valoarea care o domină, ea găseşte calea către celelalte valori. Din unghiul tipului său propriu se deschide pentru oricine perspectiva către totalitatea valorilor culturale. Astfel ni s'a arătat că tipului omenesc care priveşte către lume din punctul de vedere estetic, nu se poate să nu i se desvălue ceva şi din sensul ei religios. De sigur, după cum a arătat Ed. Spranger, religia tipului estetic va avea coloratura ei specială. Dumnezeu îi va apărea ca puterea plastică şi ordonatoare care străbate lumea, întocmind-o într'un cosmos armonic de forme frumoase. Religia esteticului este panteismul. Platon şi Plotin, Shaftesbury şi Gœthe sunt printre gânditorii cari au izbutit

să desvolte cu mai multă forţă posibilităţile religioase ale atitudinii estetice în faţa lumii şi a vieţii [13]. Studiul lor poate aduce în această privinţă sugestii dintre cele mai instructive. Aci ne putem mulţumi însă cu stabilirea principiului.

e) AUTONOMIA, ETERONOMIA ŞI PANTONOMIA ARTEI

Studiul eteronomiei artei, pentru a fi complet, are nevoie de un adaus, care nu şi-a găsit locul până acum. Intre artă şi factorii extraestetici care îi susţin apariţia şi desvoltarea ei de mai târziu, raportul variază odată cu trecerea dela forma ei primitivă la forma modernă şi cultă. Sexualitatea, munca, împrejurările sociale şi vieaţa religioasă alcătuesc, fiecare în parte, cu activitatea artistică primitivă un întreg organic cu neputinţă de analizat. Indeletnicirile practice, magice şi erotice ale primitivului se desvoltă în creaţie artistică în unitatea aceluiaşi elan. Arta primitivă creşte în chip firesc din trunchiul tendinţelor eteronomice care constituesc cuprinsul vieţii sociale. Imprejurarea mai poate fi exprimată în forma că arta primitivă şi celelalte manifestări ale vieţii sociale contemporane întocmesc o totalitate nediferenţiată, încât cu privire la ele este totdeauna greu a preciza graniţele care le despart. In faţa unei picturi de pe pereţii grotelor paleolitice sau în faţa unui fetiş african nu putem deosebi aspectul pur artistic de acel religios. Aceste două aspecte sunt ca feţele diferite ale unui fenomen cultural unic.

Alta este situaţia artei în societăţile culte. Diferenţierea treptată a conţinutului social ipostazează arta în forma unei activităţi separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieţii sociale, dar care nu se mai confundă cu ei. Când Bellini pictează una din madonele lui, îndemnul pietăţii sale va fi fost un motiv determinant, dar ceea ce rezultă până la urmă este un produs care poate fi considerat

din unghiul simplei lui valori estetice. Privite ca nişte opere de artă şi nu ca obiecte ale devoţiunii, madonele lui Bellini îşi păstrează un înţeles deplin. Este cu neputinţă însă a face această disociaţie cu privire la un fetiş african, fără ca în acelaşi timp ceva esenţial din semnificaţia lui să nu se piardă. Cu timpul motivul se subtilizează în pretext. Pentru un Raffael pictura unei madone nu mai este decât un motiv cu totul aparent. Motivul efectiv şi real îl constitue îndemnul de a crea artistic. Pe această cale, arta cucereşte treptat condiţia autonomiei ei.

Ceea ce a contribuit la promovarea autonomiei artei în epoca modernă a fost situaţia specială a Renaşterii faţă de arta antică, propusă în acest timp ca model. Poezia şi plastica veche, redescoperite acum de gustul timpului, ofereau exemplul unor opere de artă independente de mediul social [1]. Statuia unui zeu antic, scoasă la iveală prin săpături arheologice, va fi fost în momentul creaţiei ei un simbol religios şi un obiect al cultului. Pentru descoperitorul ei modern ea rămânea însă o simplă operă de artă. Redescoperirea antichităţii artistice a lucrat astfel ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ei eteronomic, sprijinind tendinţa autonomizării ei. In acelaşi sens a lucrat magnificenţa burgheziei Renaşterii în Italia, apoi a burgheziei flamande, olandeze şi franceze în veacurile următoare, care în locul unei arte religioase sau războinice, a încurajat o artă concepută ca decoraţie a interiorului, creând noţiunea cu înţeles limitat estetic a *artei podoabă*. In sfârşit, liberalismul modern operând acea diferenţiere a valorilor, a cărei întemeiere filosofică o dă ansamblul criticelor kantiene şi al cărei scop era garantarea producătorului cultural de orice influenţă străină, capabilă să stânjenească lucrarea sa, şi-a adus şi el contribuţia în procesul autonomizării moderne a artei. Partizanii « artei pentru artă » în

secolul al XIX-lea, un Banville, un Gautier, un Flaubert, cu toată noutatea afişată a tezei lor, se găseau de fapt în curentul unei serii istorice seculare, pentru a cărei producere lucraseră deopotrivă umanismul Renaşterii, aspiraţia artistică a întregii burghezii apusene şi liberalismul mai nou. Seria istorică a autonomizării artei a continuat de altfel şi după susţinătorii « artei pentru artă », către sfârşitul epocei romantice. Pretenţia simbolismului de a elimina din poezie orice conţinut intelectual şi de a o reduce la muzică, revenită în noţiunea « poeziei pure » a lui H. Bremond [2], lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale şi programatice [3], pe care vrea s'o reducă la un pur joc al fantaziei sonore, reclamaţiile cubismului în pictură, care în locul anecdotei din pânzele vechilor maeştri, doreşte simple armonii de linii, suprafeţe şi colori, sunt tot atâtea încercări de eliminare a eteronomicului din artă, în vederea ascensiunii către condiţia autonomiei ei.

Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătuşarea forţelor artistice creatoare. Ieşită, cel puţin parţial, de sub comandamentul tendinţelor extraestetice, arta a putut să se manifeste mai liber şi prin urmare mai bogat. Densitatea creaţiei artistice în cultura modernă este fără îndoială un efect al autonomiei ei. O densitate care nu este numai cantitativă, dar şi calitativă. Mai multe forţe artistice deşteptate la conştiinţa vocaţiei lor, înseamnă o sporire a sorţilor pentru vocaţiile geniale. Şi de fapt veacul al XIX-lea, epoca prin excelenţă a autonomiei artei, constitue o galerie de puteri artistice de primul ordin, într'o proporţie pentru care nicio analogie nu poate fi găsită în trecut. Intr'un interval de timp de mai puţin de cinci decenii creează partea cea mai importantă a operei lor nişte artişti ca Balzac şi Hugo, Tolstoi şi Dostoewski, Ibsen, Delacroix şi Wagner. Nici quatrocento sau cinquecento

italian, cu toată extraordinara lor producţie în ordinea plastică, n'au produs un număr egal de figuri mai mari, în domeniul atâtor arte. Este absolut sigur că enormul avânt artistic al ultimului veac se datoreşte în primul rând eliberării artei din cercul puterilor extraestetice care o subjugau altădată.

Dar autonomizarea artei s'a legat şi cu unele desavantaje. Strâns asociată cu tendinţele eteronomice, arta primitivă înobila toate manifestările grupului social. Nu este activitate a primitivului, economică, războinică sau religioasă, care să nu ia formă artistică. « In societăţile primitive, scrie Bouglé, arta există pretutindeni; ea ne apare amestecată în totul » [4]. Aceeaşi situaţie o caracterizează J. Cohn, când denumeşte arta primitivă *pantonomică* [5]. Pantonomia artei s'a păstrat şi mai târziu. Vieaţa socială a antichităţii şi a Evului Mediu se desfăşura încă într'un plan artistic care a fost părăsit mai târziu. Meseriile, formele vieţii profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. Odată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieţii sociale, disociate din complexul care le menţinea solidare cu arta, au pierdut orice frumuseţe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micşorat baza ei de atingere cu întinderea vieţii sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti. Mulţimea marilor artişti şi a marilor opere în veacul al XIX-lea nu coincide de loc cu o frumuseţe deosebită a obiectelor uzuale şi a întregului cadru în care existenţa socială a secolului se desfăşoară. Raportul este mai de grabă invers. Marele elan creator al artei autonome în literatură, în muzică, în teatru s'a însoţit în tot decursul veacului al XIX-lea cu josnicia estetică a cadrului nostru comun. Situaţia nu ni se pare însă iremediabilă şi fatală. Reluând problema, vom căuta să arătăm într'un capitol viitor, consacrat locului artei în civilizaţia

modernă, cum din însăşi datele fundamentale ale acesteia, vechea pantonomie a artei pare a se reconstitui pe altă cale.

In sfârşit, autonomizarea artei a avut şi o altă consecinţă. Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit interesul cu care era urmărită altădată, îngustând şi specializând publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată. O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puţine rădăcini de sufletul mulţimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinaţi, este un alt fenomen al timpului nostru decurgând din procesul autonomizării ei. In locul artei religioase a altor epoce, se constitue astfel o religie a artei, un amatorism delicat în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul mare care întreţine vitalitatea, ameninţă să moară. Arta esoterică a rafinaţilor, construită pe afirmarea autonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadenţe care se consumă cu demnitate şi distincţie. Fenomenul devine cu atât mai îngrijorător, dacă ne spunem că în această vreme, nevoia artistică a masselor nu piere, dar ea este captată şi întrebuinţată de artişti şi opere de o valoare cu totul inferioară. Publicul pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influenţa mediocrităţii sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulţimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendinţele eteronomice ale societăţii contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului şi în care omul de azi să-şi recunoască destinul şi aspiraţiile lui, poate reda inspiraţiei moderne vechiul ei ecou şi influenţa pe care în mare parte a pierdut-o.

7. DIFERENŢIERILE SOCIALE ŞI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

Comparaţia artei primitive cu arta cultă ne-a folosit ca o procedare metodică menită să analizeze şi să scoată în evidenţă factorii extraestetici cari susţin întreaga evoluţie a artei, în toate societăţile omeneşti. Această comparaţie a stabilit însă până la urmă şi unele deosebiri între arta primitivă şi cultă, de care cunoştinţa lor mai exactă trebue neapărat să ţină seama. Deosebirile dintre aceste două forme de artă provin din caracterul felurit al societăţilor în mijlocul cărora apar. Arta primitivă este manifestarea unui grup omenesc relativ mărginit şi foarte omogen. Micul volum al triburilor primitive stă la originea statismului şi tradiţionalismului lor în toate domeniile. Unde se găsesc puţini oameni laolaltă, mulţimea influenţelor în acţiune este restrânsă, îndemnul imitaţiei reciproce este mai puternic, individualitatea originală este încă absentă. Lipsa de inventivitate a artei primitive, tradiţionalismul ei secular, sărăcia şi monotonia motivelor ei decurg din puţina întindere a grupului social care o susţine. Dar o societate restrânsă este în acelaşi timp şi puţin diferenţiată. Mulţimea şi varietatea funcţiunilor într'o societate apar totdeauna odată cu sporirea volumului ei. Lipsa de diferenţiere lăuntrică, omogeneitatea triburilor este pricina fenomenului denumit pantonomia artei primitive, adică al prezenţei ei universale şi al amestecului ei cu toate formele de manifestare a vieţii sociale. Dimpotrivă,

ceea ce se numeşte artă cultă este totdeauna produsul unor societăţi mai extinse şi mai diferenţiate. Extinderea grupului social sporind numărul influenţelor şi provenienţa lor introduce în arta cetăţilor şi a naţiunilor o vioiciune, o multiplicitate şi o varietate de teme superioară. Diferenţierea socială eliberează apoi individualitatea creatoare şi ipostazează activitatea artistică într'o formă autonomă de manifestare socială, ruinând vechea ei pantonomie.

Este cu neputinţă de a înţelege arta primitivă fără a o pune în legătură cu societăţile foarte mărginite în mijlocul cărora apare. Din această simplă constatare se vede cât de riscată este identificarea dintre arta primitivă şi arta infantilă, încercată de atâtea ori. « Arta copiilor şi arta primitivă a adulţilor, scrie Luquet, prezintă exact aceleaşi caractere »[1]. Ipoteza identităţii dintre aceste două forme ale artei este primită cu scopul de a dobândi un surplus de lumini asupra condiţiilor care determină creaţia primitivă. De când ştiinţele morale au preluat legea haeckeliană după care ontogenia repetă filogenia, se presupune că activitatea artistică a copiilor reproduce în particularităţile şi condiţiile ei arta primitivilor şi cum observaţia acesteia din urmă este dificilă, întru cât priveşte varietatea ei exotică, şi imposibilă, în ce priveşte speţa ei preistorică, se socoteşte că studiul artei infantile poate ajunge la rezultate cu neputinţă de atins altfel. Faţă de acest mod de a raţiona foarte generalizat astăzi se cuvine a se observa că numai arta primitivă reprezintă o diferenţiere socială a creaţiei artistice, pe când arta infantilă înfăţişează produsul unei diferenţieri psihologice. Arta primitivă şi infantilă nu sunt deopotrivă manifestarea unui grup social puţin numeros şi omogen. Arta infantilă este mai de grabă lucrarea unui artist solitar. Arta infantilă nu este corelaţionată cu un public. Din acest punct de vedere, ea se deosebeşte de toate formele artistice,

cu singura excepţie a artei patologice a schizofrenicilor. Copilul care desemnează sau care improvizează muzical şi îşi povesteşte o întâmplare n'o face niciodată cu scopul de a obţine un efect asupra altor persoane. Produsele sale artistice rămân un fel de autoconfesiune şi au în această calitate un caracter tainic. El nu consimte să le înfăţişeze şi nu le repetă de bună voie în faţa unor oameni străini, ci numai cu oarecare greutate şi după ce succesul obţinut aprinde în conştiinţa lui naivă ceva din starea de spirit a artistului adult. Pe de altă parte, spre deosebire de arta primitivă, arta infantilă este liberă de orice tendinţe eteronomice. Neurmărind să influenţeze pe cineva, ea nu este determinată şi nu se găseşte în serviciul curentelor care străbat vieaţa socială. Copilul nu se slujeşte de desen, scrie P. Lascaris « ca de o scriitură pictografică, nici ca de un ornament, cu atât mai puţin pentru a-şi face divinităţile propice sau pentru a-şi indica adeziunea la un clan sau la un trib. Copilul desenează din nevoia de a face ceva, dintr'o simplă impulsie motrice la care vine să se adauge imitaţia unui act pe care îl vede sau pe care l-a văzut împlinindu-se sub ochii săi »[2]. Dar pentru aceste motive, nu se poate spune că lucrează artistic dintr'un motiv estetic autonom, deoarece el n'a putut cuceri conştiinţa independenţii şi a valorii intrinsece a artei. Creaţia lui este numai asocială. Ea se construeşte din elemente pur subiective şi compune întreguri care adeseori nu au semnificaţie decât numai pentru desenatorul sau povestitorul lor. Arbitrarul unora din desenele copiilor sau ale reveriilor lor pronunţate cu graiu viu, adeseori observat de psihologi, nu-şi găseşte asemănarea decât în subiectivismul arbitrar al artei schizofrenicilor. Aceeaşi constelaţie spirituală în artă determină şi în creaţia infantilă şi în aceea schizofrenică termeni noui, necunoscuţi de vocabularul comun, cu înţelesuri strict arti-

stice: « neologismele » nebunilor, observate de mulți psihiatri [3], dar și ale copiilor. Istorisirile acestora din urmă se urmează uneori într'un vocabular închipuit pe de-a-întregul. Șirul reprezentărilor în povestirile copiilor mici este apoi atât de relaxat, încât Groos l-a putut compara cu delirul patologic al adulților [4]. Niciodată arta primitivă nu manifestă însușirile acestui subiectivism, care dă unora dintre produsele artistice infantile un înțeles personal limitat, necomunicabil, asocial. Apropierea artei primitive de arta infantilă nu se susține mai bine nici pe terenul acelui *realism intelectual*, în care Luquet vede totuși trăsătura lor comună. Arta primitivilor și a copiilor, spune Luquet, se distinge prin aceeași înclinare de a înfățișa ceea ce inteligența cunoaște despre lucruri și ființe, nu ceea ce ochiul vede în ele. Și de fapt unele trăsături decurgând din acest realism intelectual, precum transparența imaginilor, disproporția elementelor, combinația perspectivei frontale cu cea laterală, narațiunea grafică, etc., revin deopotrivă în ambele forme de artă. Copilul, ca și unii dintre primitivi, va desemna deopotrivă casa și oamenii cari o locuiesc, văzuți prin zid; el va plasa într'un profil un ochiu văzut din față, va desena pintenii ofițerului mai mari decât restul siluetei sau va înșira scenele succesive ale unui eveniment (imaginile tip Epinal): tot atâtea trăsături care decurg din știința despre lucruri, nu din viziunea lor nemijlocită. Și cu toate acestea primele imagini desenate de oameni, siluetele de mamuți și de bisoni, de rinoceri, mistreți, cerbi și cai, găsite pe pereții grotelor din Altamira și Font de Gaume, au un stil de un realism uimitor. Cu referință la aceste exemplare ale artei primitive, putea spune M. Verworn, că arta primitivă este *fisioplastică*, spre deosebire de arta infantilă care este *ideoplastică* [5]. Alături de această artă realistă a paleoliticului și a triburilor de vânători moderni,

există de sigur și arta imaginativă a neoliticului și a triburilor agrare, despre care am vorbit altădată, dar aceasta din urmă este impregnată de atâtea reprezentări magice, încât nici cu ea arta infantilă nu poate fi identificată.

Aceeași circumspecție trebue observată în apropierea artei primitive de așa numita « artă populară ». Fără îndoială că deosebirile care o separă pe aceasta din urmă de arta cultă și o apropie de formele fruste ale artei sunt esențiale, fără ca totuși subordonarea ei în sfera acestora să fie posibilă. Intocmai ca arta primitivă, arta populară trăiește deopotrivă într'un plan pantonomic. Societățile rurale, adevăratele ei purtătoare, desvoltă în forme artistice toate manifestările vieții lor. Costumul, obiectele de utilitate și formele sociabilității se îmbogățesc aci cu un accent artistic, înfățișând un plus decorativ peste stricta lor finalitate. Cine se simte apăsat de urîțenia lucrurilor și uscăciunea relațiilor omenești în civilizațiile noastre urbane trebue să caute aceste societăți pentru a regăsi un mediu de obiecte frumoase, o muncă nobilă, un graiu înflorit, forme ceremonioase ale întâmpinării dintre oameni și ale adunărilor lor. Autonomizarea artei și diferențierea artistului sunt procese care încă nu s'au produs și astfel darurile de imaginație și fantezie se găsesc răspândite în toată massa socială. Pentrucă nu există încă artiști specializați, toată lumea este mai mult sau mai puțin artistă. In schimb, spre deosebire de creația autonomă cultă, arta populară este mai puțin inventivă, mai conservatoare, mai statică. Ea păstrează uneori forme artistice sau amintirea unor tradiții sau forme cultice din cea mai adâncă antichitate. Proba acestei vechimi a încercat-o P. Saintyves pentru povestirile lui Perrault, în care crede a recunoaște urma unor vechi ritualuri barbare [6]. Locuința neolitică circulară, cu vatra în mijloc, se mai găsește în Franța, în unele colibe de păstori, beciuri

de vinuri, etc. Alt tip al casei neolitice revine în unele construcţii ţărăneşti din Transilvania. De asemeni casa romană, cu o curte centrală, poartă de intrare, locuinţa în fund şi dependinţele laterale, este semnalată aproape pretutindeni în Franţa [7]. Ornamentele spirale de pe olăria neolitică se regăsesc pe vasele ţăranilor din zilele noastre. De asemeni figurinele şi animalele de pământ ars sunt făcute de ţăranul român contemporan, întocmai ca de oamenii din epoca pietrei lustruite. Nu se poate spune totuşi că arta populară nu primeşte niciun aflux de influenţe noui. Aproape în fiecare epocă, ea dobândeşte în depozitul ei forme ale artei culte căzute în desuetudine. Există un proces de circulaţie al formelor artistice de sus în jos, încât pentru unii autori arta populară nu este decât o veche artă cultă, preluată de societăţile rurale şi cu această ocazie simplificată şi stilizată. « Majoritatea dansurilor noastre rustice, scrie Lalo, sunt vechi dansuri de curte sau de salon, demodate în mediul lor originar şi păstrate în câteva provincii » [8]. « O mulţime de influenţe îndepărtate, dar mai cu seamă acelea ale stilului roman şi ale stilului Ludovic al XIV-lea, cu acantele lor mai mult sau mai puţin înflorite predomină încă în stilul popular scandinav al zilelor noastre ». Originea multora dintre basmele noastre pare a sta în textele lui Herodot, în povestirile unui Boccaccio sau în episoadele poemelor lui Tasso şi Ariosto [9]. S'ar putea spune că în arta populară se încrucişează două serii de influenţe: una ridicându-se din arta primitivă, cealaltă descinzând dintr'o artă cultă mai veche. Aceste două serii nu decurg însă paralel, ci se contaminează şi se amestecă între ele. In acest amestec se pierde ceva şi din firea artei culte şi din aceea a artei primitive. Comparată cu cea dintâi, arta populară reprezintă produsul unei simplificări, al unei stilizări şi tipizări. Personajele basmelor sunt lipsite uneori

chiar de numele lor propriu, cadrul lor nu este aproape de loc zugrăvit, caracterele lor sunt reduse la o singură trăsătură tipică: aşa de pildă când se vorbeşte de un împărat bun căsătorit cu o femeie rea, care stăpânea într'o ţară dela miazănoapte şi din a căror căsătorie s'a născut un fecior voinic. Aceeaşi înclinaţie spre stilizare, conferă decoraţiei un loc atât de precumpănitor printre artele populare, în vădit contrast cu arta infantilă, care aproape nu cunoaşte categoria decorativului, dar cu multă apropiere de arta primitivă. In schimb, dacă aceasta din urmă are, mai ales în formele ei mai evoluate, o netăgăduită pecete magică, arta populară este liberă de această tendinţă. Un dans, un desemn sau un modelaj primitiv este adeseori reputat a avea o influenţă asupra realităţilor pe care le reprezintă. Nu acelaşi este însă cazul pentru manifestările corespunzătoare în arta poporului. Deşi prin originile lor, acestea din urmă pot atinge sfera primitivă a magiei, vechiul lor înţeles s'a pierdut şi exerciţiul lor actual se face în interiorul unei constelaţii spirituale deosebite. Manifestările artei populare întovărăşesc evenimentele periodice ale vieţii naţionale, punctează ritmul ei şi în genere înlănţue pe agentul lor cu întreaga fiinţă a naţiunii, întărind şi sporind în el conştiinţa de unitate a grupului social. Orice om din popor care încrestează stâlpul casei sale, povesteşte un basm sau îmbracă costumul său frumos împodobit atinge prin aceste acţiuni fiinţa colectivă a neamului său, comunicând cu ceea ce reprezintă ea ca absolut în timp şi în spaţiu. Intr'un mod analog, artistul primitiv putea comunica cu totemul tribului său. Aci însă, conştiinţa participării totemiste a evoluat către împărtăşirea din conştiinţa de neam, magicului i s'a substituit socialul şi în această evoluţie şi înlocuire de valori stă şi deosebirea cea mai de seamă între arta primitivă şi populară.

8. ARTA ŞI CIVILIZAŢIA MODERNĂ

Cercetătorii cari au vrut să stabilească originea artei s'au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta absentă cu o clipă înainte să apară după aceea şi prin puterea unor condiţii determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputinţă de găsit atât în trecutul istoric şi preistoric, cât şi în prezentul etnografic. Istoria şi întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii şi cu întreaga ei varietate spaţială. Dacă arta este însă nedeslipită de existenţa oamenilor în societate, rolul ei înlăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil dela epocă la epocă şi dela cultură la cultură. După cum am observat şi la sfârşitul capitolului consacrat eteronomiei artei la popoarele primitive, dacă arta nu deţine conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vânătoarea şi munca ogorului, pregătirile războiului şi practicele rituale care îl întovărăşesc acasă, în timp ce el se desfăşoară pe câmpiile de luptă, ceremoniile legate de naştere şi moarte, într'un cuvânt toate momentele mai de seamă ale coexistenţei sociale primitive sunt ocaziuni de artă. Ceremoniile şi festivităţile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de vieaţa Statului sau de vieaţa religioasă, de sărbătorile poporului şi de amintirile naţiunii, prilejuesc

uneori şi printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sunt rare, intermitente şi puţin însemnate, dacă le comparăm cu frecvenţa, continuitatea şi importanţa locului pe care astfel de manifestări îl deţin printre primitivi. Valoarea riturilor şi sentimentul festivului se găsesc azi într'o incontestabilă decadenţă. Individualismul şi laicitatea societăţilor noastre a istovit acea conştiinţă simbolică a vieţii care dădea altădată atâtora din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat pe de altă parte că odată cu desfăşurarea vieţii istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestaţiilor de grup cu creaţiile artistice individuale. Această transformare în evoluţia artistică a omenirii marchează o decadenţă a dansului, a pantomimei dramatice şi a decoraţiei, adică a tuturor artelor în care creatorul şi contemplatorul sunt deopotrivă fiinţa colectivă a grupului. Odată cu această evoluţie se schimbă şi locul artei în întregul societăţii omeneşti. Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieţii sociale, ci o completare şi o încununare a ei. Ostenelile vieţii în societate şi degradările muncii îşi găsesc în artă complementul lor cu virtuţi de regenerare şi înnobilare. Acesta este fără îndoială sentimentul burghezului modern care acordă câteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotăreşte să-şi petreacă seara într'un teatru sau într'o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situaţia artei în civilizaţia modernă, se pot stabili şi unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieţii sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s'a petrecut chiar în zorii civilizaţiei moderne. Arta a jucat în timpul Renaşterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autori-

tative ale devoţiunii medievale. In felul acesta, arta a grupat în jurul ei şi a servit toate finalităţile civilizaţiei omeneşti în timpul Renaşterii. Felul în care arta s'a comportat pentru a obţine acest loc central şi coordonator este deosebit de interesant şi el merită a fi notat aci. Când străbatem cetăţile italiene, în care vieaţa Renaşterii a pulsat mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea şi al XVI-lea s'a desvoltat într'o strânsă conexiune cu vieaţa religioasă, ale cărei tendinţe dominante în epoca anterioară căutau acum a fi slăbite şi înlăturate. Renaşterea alcătueşte o etapă de transiţie între tipul civilizaţiei colective şi anonime a Evului Mediu către civilizaţia individualistă a vremurilor noastre, dela regimul autoritativ la regimul libertăţii, dela mistică la ştiinţă. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieţii religioase, pentru a le sparge dinlăuntru. In catedralele închinate lui Dumnezeu, se introduce acuma reprezentarea omului şi a naturii, cu o frumuseţe caldă şi sugestivă care îşi ajung. Gândul este astfel rechemat din transcendent în imanent, în câmpul lumii de aci pe care este dat omului s'o cunoască prin ştiinţă şi libertăţii lui, s'o transforme după idealul de justiţie al raţiunii lui.

In secolele următoare Renaşterii, arta pierde conducerea spirituală a civilizaţiei europene. Artişti mari există fără îndoială şi în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar, luptele hotărîtoare ale spiritului se dau aiurea decât în câmpul artei. Impulsiunile primite din Renaştere se desăvârşesc acum în filosofie şi în morală. Numele reprezentative ale timpului numai trebuesc căutate în rândul pictorilor şi al sculptorilor ci în acela al gânditorilor şi al literaţilor. Câteva din genurile artistice ale Renaşterii se continuă în disciplinele morale create acum sau redescoperite. Portretul în care excelase un Raffael sau un Tizian, un Holbein sau Dürer devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesanţi ai portretiştilor Renaşterii sunt poeţii dramatici şi moraliştii Franţei. Aceeaşi cunoaştere imanentă a omului se continuă de pe pânzele acelora în teatrul lui Racine şi Molière, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld şi chiar în aforismele, butadele şi anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol şi Chamfort. Natura care mijise în orizontul pânzelor Renaşterii invadează întreaga scenă a tabloului în pânzele unui Rubens şi Jordaens, Claude Lorrain şi Poussin. De aci ea se revarsă în inspiraţia poeţilor şi devine problemă pentru filosofi. Dacă astfel Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datoreşte fără îndoială faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului şi a Franţei. In această atingere şi prin analogie cu natura divinizată, recunoaşte Rousseau preţul naturii în om, pe care o opune convenţiilor elaborate în vieaţa de curte a vechiului regim. Democraţia a însemnat în intenţia făuritorilor ei moderni o reapropiere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificărilor bunei lui naturi primitive şi a tuturor nedreptăţilor pe care veacurile le-au îngrămădit în contra lui. Imanentismul artei Renaşterii ajungea la această îndepărtată consecinţă.

In timp însă ce aceste urmări se desfăşurau către un punct cu totul opus aceluia care le generaseră, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s'a întâmplat la începutul veacului trecut, în filosofia romantică. Niciodată nu s'au pronunţat despre artă cuvintele unei preţuiri mai înalte, decât în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din

micile ei universităţi provinciale, trăia cel puţin câte un om practicând religia artei şi metafizicii. Indrumările imanentiste desprinse din arta Renaşterii produseră o cunoştinţă mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspiraţie vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică şi muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se putea rezolva în ecuaţiile ştiinţei. Contemplarea artei greceşti, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într'o mică Renaştere pe seama ei, le aducea în faţă exemplul unei lumi de armonie, ridicându-se sublimă peste contrastele şi sfâşierile lumii în care trăim noi. Din aceste experienţe se desvoltă pe de o parte reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaştere a realităţii esenţiale a lumii, pe de altă parte înfăţişarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenţei universale şi deci ca o ţintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filosofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă şi că nu este vieaţă omenească mai bine împlinită decât aceea închinată cultului ei.

Acelaşi lucru în ce priveşte consecinţele etice ale Renaşterii. Ideea autonomiei raţionale a persoanei îşi aflase în morala kantiană întemeierea ei cea mai adâncă şi consecinţele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul îşi găseşte în raţiunea proprie principiul voinţei lui morale, se înţelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia, nu fac decât că conrupă valoarea pură a faptei. Binele trebue deci făcut nu numai în afara înclinaţiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuşi putea câştiga admiratori, dar nu şi adepţi. Ţintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercând să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald şi încântător al artei. Arta are, în adevăr, virtutea

de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu raţiunea. Sensualitatea materiei ei se tempereazā prin forma raţională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie şi disciplinându-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. « Scrisorile asupra educaţiei estetice », ca şi strofele poemei « Die Künstler », a cărei frumuseţe provine nu din forma ei didactică, ci din curăţenia sufletului pe care îl simţim animând-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii şi îndrumând un viitor în care marile ei intuiţii armonioase să se transforme în certitudini ale raţiunii şi în drepte aşezări ale cetăţii.

Romantismul n'a izbutit însă să promoveze o civilizaţie europeană bazată pe artă. Gândul stăpânirii naturii prin tehnică şi a reformei sociale după idealul raţiunii, a fost printre îndrumările generale ale secolului, mai puternic decât estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gând a fost pe de o parte maşinismul, pe de alta democraţia veacului al XIX-lea. Raportul maşinismului şi al democraţiei cu arta a fost în primul moment negativ. Maşinismul înlocuind în ordinea obiectelor utile, creaţia individuală a meşterilor-artişti de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborît în mod simţitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mişcau. Un om al Renaşterii care pătrundea printr'o poartă sculptată în locuinţa sa şi găsea aci o ambianţă de lucruri frumos şi cu grije executate, arme, mobile, vase şi cărţi înobilate prin pecetea lor stilistică, trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n'o bănuiau modernii, înconjuraţi cum erau de obiecte reci şi inexpresive, produsele muncii fără fantazie a maşinii. Democraţia la rândul ei a împuţinat conţinutul artistic al vieţii moderne. Căci arta trecutului trăia într'o măsură precumpănitoare din magnificenţa principilor şi

a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase şi militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate residenţiale, catedrale şi mausolee şi prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profuziune. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreţiei pe care stăpânitorii ţărilor apusene o concepeau despre ei şi doreau a o impune şi a o face respectată de către popoarele lor. Când, aşa dar, democraţia stinse fenomenul conştiinţei princiare şi nobilitare, valoarea artistică a civilizaţiei europene diminuă în consecinţă. In locul palatelor de reşedinţă, a catedralelor şi mausoleelor, democraţia industrialistă a veacului al XIX-lea înălţă construcţiile triste şi monotone ale fabricelor şi locuinţelor de lucrători, care dau primei întâlniri cu împrejurimile marilor oraşe caracterul unei adevărate restrişti sufleteşti.

Din însuşi aceste feluri de a fi ale maşinismului şi democraţiei se impune însă nevoia artei în vieaţa modernă. Muncitorul industrial al epocei noastre este în adevăr o fiinţă al cărui centru de vieaţă nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără iniţiativă, fără inventitate şi fără bucurie din industriile timpului lasă libere şi neocupate interesul şi pasiunea lucrătorului contimporan. Acest interes îşi caută deci un punct de aplicaţie în afară de cercul ocupaţiilor profesionale. Dacă massele moderne s'au putut organiza politiceşte, împrejurarea o explică de sigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adânc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de vieaţă care pot împlini vidul existenţii industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizaţiei noastre. Arta apare în aceste condiţii pentru a da nobleţe şi farmec unei vieţi care nu le pot cuceri în desfăşurarea ei cotidiană.

Pe de altă parte, massele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpânire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele şi practica libertăţilor politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuşi al vieţii moderne. Am distins altădată între valori-mijloace şi valori-scopuri. Tehnica stăpânirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza pe această temelie de siguranţă, valori mai înalte şi autonome al sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obţinem şi sporim avuţiile economice. Avuţiile sunt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conştiinţă normală, ele sunt baza unor năzuinţe care le întrec. De asemeni practica libertăţilor politice nu poate fi în niciun caz un scop. Pentru ce suntem liberi? Cui foloseşte libertatea noastră? Iată nişte întrebări care sugerează încheierea că existenţa nu-şi poate dobândi un înţeles decât dela punctul în care orice aspiraţie încetează. Este adevărat că civilizaţia noastră a fost definită ca o civilizaţie a mijloacelor, ca o civilizaţie faustică, în care frumuseţea voinţei încordate îşi ajunge sieşi. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate, dacă hărniciei noastre îndreptată către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepăşite.

Nu putem arăta cu siguranţă care va fi caracterul civilizaţiei viitorului, în legătură cu care valoare-scop adică se va determina felul ei. S'ar putea întâmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc şi să fie chemată a îndeplini o funcţiune asemănătoare cu aceea pe care şi-a asumat-o de două ori în decursul civilizaţiei moderne. Putere desrobitoare şi călăuzitoare în Renaştere şi Romantism, s'ar putea întâmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforţarea de organizare a vieţii moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebue arătat deci este că această

orientare a fost formulată uneori şi că ea stă atât în planul de realizări cât şi în posibilităţile timpului nostru.

Incă dela sfârşitul secolului trecut două mari spirite reprezentative au simţit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia şi John Ruskin în Englitera au cerut artei o intervenţie înobilatoare în vieaţa poporului. Arta vremei sale o resimţea Tolstoi desolidarizată de vieaţa poporului, plină de tendinţe anti-sociale, izolată în estetismul ei. Artiştii trebue să părăsească aceste căi. Ei trebue să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrângă vieaţa şi să-i vorbească limba lui, propagând în focul emoţiei artistice spiritul iubirii de oameni şi de Dumnezeu. Minunatele « Povestiri populare » ale lui Tolstoi sunt rodul acestei orientări şi pilda pe care marele rus o dădea artiştilor contemporani. In acelaşi fel, John Ruskin prefera şi propunea ca exemplu, dintre marile varietăţi ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie şi puritate sufletească a pictorilor prerafaeliţi. Pe când însă Tolstoi dorea o coborîre a artistului în popor, Ruskin preconiza o înălţare a poporului către creaţiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din disarmoniile civilizaţiei noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde şi întări influenţa armonioasă a artei. Din cuvântul lui Ruskin au pornit toate acele iniţiative de popularizare a artei, prin răspândirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulţirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaşte şi înţelege realizările cele mai desăvârşite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei, etc. In acelaşi timp, propaganda ruskiniană a stat la originea mişcării de înălţare artistică a industriei caselor, a mobilierului şi a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru îşi caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rândul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne şi civilizate încercau să câştige pentru ele.

Dacă, pe de altă parte, democraţia în faza ei de luptă şi afirmare a putut părea că se desvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare, democraţia întreţine o multiplă relaţie cu artisticul. Este drept că odată cu înlăturarea claselor nobilare, dispare un factor artistic constructiv de mare importanţă. Dar dacă palatele se împuţinară, crescură în schimb marile lucrări comunale şi naţionale. Astfel de lucrări s'au realizat pe o scară mai mult sau mai puţin întinsă în toate marile centre moderne de aglomeraţie, pentru a da poporului cadrul de vieaţă şi activitate corespunzătoare importanţei sentimentului de sine. Simţul măreţiei a trecut din conştiinţa nobilitară în aceea a poporului şi capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n'a decăzut astfel în democraţii. Ea îşi găseşte numai un alt teren de aplicaţie în lucrările comunale care au schimbat faţa capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s'au asociat lucrările naţionale. Cine străbate peisajele ţărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseţii naturii frumuseţea artei. Şosele şi poduri, consolidări şi îndiguiri introduc în peisaj accentul intervenţiei umane, transformând chipul antic şi sălbatec al planetei noastre, într'o figură umană şi apropiată, în care simţului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbatecului şi elementarului cu lucrările ştiinţei şi civilizaţiei, desfăşoară sub ochii călătorului însăşi drama modernă a îngenuncherii naturii. Acest element estetic al peisajului creşte în fiecare zi.

Tehnica la rândul ei nu se împotriveşte artei decât în formele ei grosolane şi începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordonează mai bine cu scopurile şi duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenţia unui utilaj mai ingenios, perfecţiunea artistică se poate asocia într'un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicei. Crearea industriilor artistice a devenit astfel dela sfârşitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante al epocei noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor preţioase, a porţelanului şi sticlei, a legăturilor de cărţi şi a reproducerilor de tablouri, în care s'au realizat progrese superioare acelora din alte vremuri. Maşinismul şi spiritul marilor întreprinderi capitaliste, remarcă Sombart, au lucrat aci ca forţe de promovare a industriilor de artă [1].

Tendinţele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizaţiei în care trăim, nu pot fi de altfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s'a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un homo faber, o fiinţă orientată către producerea de utilităţi, printr'o seamă de funcţiuni specializate pentru aceasta, atunci arta trebue să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemânarea şi fantezia se desvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Intre homo faber şi artist nu există o prăpastie de însuşiri sufleteşti. Arta nu este în definitiv decât sublimarea meşteşugului în joc. Materialele greoaie şi inexpresive atâta timp cât se găsesc în mâinile producătorului începător, capătă vieaţă, plasticitate şi expresie în măsura în care inventivitatea şi îndemânarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment şi spiritul poate atunci să se avânte,

dincolo de producerea utilităţilor, către libera creare de forme frumoase. Arta este în cazul acesta adevărata continuare a meşteşugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspândit în lume o înspăimântătoare puzderie de obiecte urîte, poate că lucrul se datoreşte numai structurii nedesvoltate, primitive, a omului faber. Dar poate că frumuseţea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumuseţea obiectelor care alcătuesc ambianţa noastră de vieaţă era în trecut rodul muncii meseriaşului individual. Este însă permisă speranţa unui timp în care maşina să fie astfel construită şi manevrată încât ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creaţiilor individuale de altădată.

O trăsătură a obiectelor frumoase din trecut s'ar pierde în tot cazul chiar în ipoteza fericită a unei astfel de evoluţii a maşinismului şi anume unicitatea acelor obiecte. Dar unicitatea este o componentă economică în complexul multora dintre valorile estetice. Unicitatea nu este o condiţie legată de faptul creaţiei decât în acele opere în care execuţia se produce fără niciun ajutor tehnic, ca de pildă în cazul compunerii unei poezii sau a unei bucăţi muzicale. Unde însă tehnica secundează creaţia, ca în cazul sculpturii unei statui sau ca în acela al artelor decorative, unicitatea nu mai este o trăsătură nedespărţită de valoarea creaţiei. O carte artistic imprimată în multe mii de exemplare nu-şi pierde nimic din valoarea ei. Unicitatea operelor de artă nu este în toate aceste împrejurări o condiţie resimţită necesară de artist, ci râvnită de achizitor, care doreşte pentru obiectul ajuns în stăpânirea lui şi o mai mare valoare economică. Ea este în tot cazul altceva decât unicitatea despre care s'a vorbit în capitolul consacrat valorii estetice. Unicitatea estetică nu este acelaşi lucru cu unicitatea economică. In această privinţă trebue spus

că este necesară numai unicitatea operei față de valoarea pe care o întrupează. Aceeași valoare estetică nu poate fi realizată în două opere de artă felurite. Dar odată opera unică realizată, multiplicarea ei tehnică în condiții absolut identice nu mi se pare a prezenta desavantaje. Perfecționarea industriilor artistice nu va scădea astfel decât prețul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială.

In sfârșit, omul eliberat al democrațiilor ridică glasul său pentru a reclama acel drept la vieață, la confort, la plăcere, care nu este în ultimul rând dreptul la artă. Epicureismul masselor moderne află în plăcerea artistică acel conținut de vieață, pe care izvoare mai puțin demne sunt gata a i le da. Dreptul la instrucție al masselor este apoi în mare măsură dreptul la instrucția artistică. Fără îndoială că perfecționarea pe alte terenuri ale culturii sunt ținte deopotrivă demne de urmărit și care nu trebuesc în niciun caz pierdute din vedere, într'un plan rațional de înălțare a poporului. Dar cultivarea unora dintre aceste ținte poate rămâne în marginea vieții profesionale a timpului. O vieață intelectuală mai luminată și o vieață religioasă mai pură și mai adâncă pot coexista cu o vieață profesională imperfectă sau chiar degradatoare. Ipoteza nu este exclusă. Numai năzuința către artă se poate asocia cu profesionismul modern, în virtutea unor afinități de structură sufletească. Și numai prin această asociație, omul modern poate găsi drumul de mântuire din impasurile muncii contemporane, către o condiție mai demnă și mai umană. Funcțiunea artei în civilizația zilelor noastre, în sensul întregirii și conducerii ei, se dovedește astfel nu numai necesară, dar posibilă și în virtualitățile timpului [2]. Vechile afirmații despre inaptitudinea artistică a epocei noastre fac parte din prejudecățile care trebuesc eliminate.

PARTEA IV

STRUCTURA ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

1. STRUCTURA ARTISTICĂ

Studiul operei de artă, întreprins în primele părţi ale acestei lucrări, ne permite să păşim acum către cercetarea structurii sufleteşti a artistului şi către studiul creaţiei lui. Căci, după cum am arătat şi altădată, dacă nu tot ce ţine de sufletul unui om se integrează în caracterul lui de artist şi dacă nu toate stările şi funcţiunile sale psihologice contribue la producerea operei, se cuvine a şti mai întâi ce este arta, pentru a afla în urmă ce este artistul şi activitatea lui creatoare [1]. Evident, opinia generală este alta, atunci când, autorizând pătrunderea cea mai indiscretă în amănuntele vieţii artiştilor, afirmă odată cu aceasta că producătorul operei rămâne artist chiar în detaliile lui cele mai comune şi în domeniile cele mai îndepărtate de exerciţiul propriu zis al artei lui. In realitate însă, după cum arta este un produs izolat din relaţiile vieţii practice, valorând tocmai prin caracterul ei transcendent şi excepţional, tot astfel artistul este o excepţie, nu numai faţă de massa generală a oamenilor, dar şi faţă de sine însuşi. Studiind deci pe artist, vom izola din unitatea vie a unui om, o seamă de facultăţi, stări şi funcţiuni sufleteşti, a căror prezenţă şi al căror exerciţiu nu este continuu. Fără a spune că artistul este o abstracţiune, putem afirma totuşi că el reprezintă o structură intermitentă, împlinită din nişte trăsături pe care nu le putem selecta din unitatea unui om, decât după ce ştim

ce este arta, adică produsul unei anumite activităţi a lui, mai mult sau mai puţin sporadice. In sfârşit, tot atât de greu de primit ca şi ipoteza coincidenţei totale şi permanente dintre om şi artist în anumite exemplare ale umanităţii, este şi părerea despre spontaneitatea inconştientă a lucrării sale. Vom avea ocazia, în prima parte a volumului de faţă, să limităm această idee, primită în deobşte fără multă critică. Exclamaţia pe care Gœthe o atribue « cântăreţului » său: « Eu cânt cum cântă pasărea » este în cea mai mare parte o iluzie. Creaţia artistică este de fapt intenţională. Ea se îndreaptă conştient către producerea operei, ale cărei norme interne sunt constitutive şi pentru lucrul artistului. Era deci necesar să stabilim mai întâi care sunt aceste norme, pentru a putea lămuri mai apoi ce interesează arta, în caracterul, facultăţile şi funcţiunile acelor oameni pe cari prin generalizare îi numim artişti. Dar după ce ni s'a arătat ce este arta, considerată ca un aspect al lumii obiective, putem studia pe creatorul ei, din punct de vedere *static*, ca un întreg de însuşiri sufleteşti şi din punct de vedere *dinamic*, în succesiunea momentelor care compun procesul creaţiei.

a) ARTISTUL ŞI OMUL COMUN

Dacă unii oameni sunt artişti în anumite momente, adică în acelea care stau într'o legătură oarecare cu producerea operei, este evident că între ei şi restul umanităţii nu poate exista o deosebire esenţială, aşa cum se afirmă totuşi de atâtea ori. Părerea că artistul este un « inspirat », adică o fiinţă care pune în joc alte facultăţi decât acelea care sunt comune oamenilor, vine către noi din adâncul antichităţii, unde se găsea în legătură cu anumite reprezentări mitice. « Zeul răpeşte mintea poeţilor, scrie odată Platon (în *Ion*), pentru a-i folosi, ca şi pe cântăreţii de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi cari îi ascultăm trebue să ştim că nu aceşti ieşiţi din minţi grăiesc lucruri atât de preţioase, ci că Zeul însuşi ne vorbeşte prin ei ». Observaţia lui Platon, interesantă pentru curiosul amestec de sentimente pe care îl mărturiseşte în legătură cu fiinţa artiştilor, poate fi asumată într'o formă sau alta şi de mulţi moderni. Astăzi încă, sfere largi ale publicului întrevăd în artist pe posesorul unei psihologii aparte, de origină misterioasă şi îi consacră în această calitate un interes ambiguu, făcut din admiraţie şi din dispreţ. Astfel, burghezul care aplaudă la teatru pe actor, dar care n'ar consimţi să se alieze în lumea lui şi ar dori pentru fiul său o altă carieră, manifestă faţă de el acelaşi dosaj de sentimente. Admiraţia poate coexista cu dispreţul, deoarece recunoscând în artist pe purtătorul unui dar excepţional, burghezul socoteşte în acelaşi timp că artistul nu este răspunzător de darul lui, a cărui provenienţă rămâne misterioasă. Stima, împerechiată cu admiraţia, nu o merită decât oamenii răspunzători de operele pe care le întocmesc, în sensul că la originea acestora găsim neîncetat fapta şi virtutea lor. Talentul şi geniul par a fi însă nişte daruri coborîte din sfere îndepărtate. Numai o astfel de credinţă mistică, perpetuată prin pozitivarea generală a mentalităţilor, explică sentimentele contrarii cu care artiştii continuă a fi întâmpinaţi în cercurile largi ale publicului.

Interesant de observat este faptul că astfel de reprezentări despre natura particulară a artiştilor se regăsesc până şi în lumea ştiinţifică. Dar pentrucă aci vechea demonie remarcată de un Socrates sau Platon este interpretată ca un fenomen morbid al conştiinţei, artiştii pot fi priviţi ca nişte bolnavi, ca nişte degeneraţi. Intr'o răsunătoare operă a veacului trecut, italianul C. Lombroso a descris pe

larg forma de degenerescenţă care alcătueşte genialitatea artistică, dar şi celelalte tipuri ale genialităţii, identificând-o în ceea ce el numea *epilepsia larvară* [1]. Dar cu toate că teoriile lui Lombroso, întemeiate pe o documentare în mare parte fantesistă, au ajuns în cele din urmă să se compromită, ideea lor fundamentală a renăscut sub forme noui. Teoria psihanalitică a artei, expusă mai înainte, consideră pe artist ca pe o fiinţă care a suferit în copilărie un traumatism psihic. Activitatea lui creatoare n'ar fi decât eliberarea în forme simbolice a unui *complex* cenzurat de conştiinţă, dar care continuă a-l stăpâni din inconştient. Tot astfel pentru Dr. Alfred Adler, talentul artistic nu este decât produsul sufletesc compensatoriu al insuficienţei unui anumit organ nervos. S'a observat, în adevăr, că unele din cele mai de seamă înzestrări muzicale sau plastice s'au ivit la oamenii suferind de vreun neajuns al urechii sau ochiului. Pictorii miopi, astigmatici, etc., alcătuesc o apariţie dintre cele mai frecvente; iar muzicanţi cu un auz bolnav, cum au fost Mozart, Beethoven, Smetana, Bruckner, etc., sunt legiune. « Existenţa unui organ în stare de inferioritate, scrie Adler, provoacă o asemenea întărire a căilor nervoase corespunzătoare şi a suprastructurii lor psihice, încât aceasta din urmă este fructificată pe cale compensatorie, în cazul că posibilităţile de compensaţie sunt date » [2].

Ca o reacţie faţă de astfel de teorii şi faţă de sentimentul public, inspirat în chip foarte general de artişti, s'au produs vederi ca acelea ale lui G. Séailles, destinate a releva în artist, nu caracterul lui de excepţie misterioasă, de degenerat sau bolnav, ci tocmai pe acela al unei fiinţe în care tendinţele fundamentale ale vieţii ajung la înflorirea lor cea mai deplină. In consecinţă, sentimentele pe care artiştii se cuvin a le trezi, nu pot consta din acel amestec turbure, pe care l-am observat mai sus, ci din simpatia şi adeziunea entusiastă cu care este firesc a privi reuşitele cele mai de seamă ale speţei noastre. « O lege comună, scrie Séailles, conduce toate mişcările spiritului, o aceeaşi tendinţă este prezentă în toate actele sale: multiplicitatea ideilor l-ar dispersa; prin simplul fapt că trăieşte, el le ordonează. Spiritul nu există decât în măsura în care introduce unitatea în lucruri; el nu se poate organiza decât organizând lumea şi, printr'o mişcare naturală, se îndreaptă către armonia, care singură îi face posibilă existenţa. . . . Dacă este astfel, dacă spiritul lucrează în chip spontan pentru ordine şi dacă actele sale depăşesc fără încetare conştiinţa, inspiraţia fără a-şi pierde caracterul misterios *(sic)*, este starea naturală şi normală a spiritului, ea este virtutea proprie cugetării. Dacă spiritul lucrează în vederea armoniei şi dacă organizarea lumii şi a ideilor sale este însăşi condiţia care îi garantează existenţa, se poate spune că spiritul lucrează pentru frumuseţe, luptând pentru vieaţă. Arta şi ştiinţa sunt forme ale vieţii; ambele au o origine comună: tendinţele spontane ale spiritului, legile fiinţei şi acţiunii sale. Geniul artistic nu mai este un monstru şi nici un miracol; el este spiritul însuşi » [3]. Fiind încununarea cea mai înaltă a tendinţelor generale ale vieţii, geniul artistic ar putea rămâne totuşi o excepţie destul de rară. Pentru a îndepărta însă şi acest obstacol din calea reintegrării artistului în umanitate, un cercetăror ca L. Prat a afirmat că geniul este imanent oricărei fiinţe omeneşti. Reprezentant al unei monadologii reînviate, pentru L. Prat orice suflet are facultatea de a răsfrânge în chip original lumea, orice suflet este deci înzestrat cu geniu, deşi numai unele reuşesc să-l valorifice. « Orice om, scrie Prat, ar putea să aibă şi să înfăţişeze semenilor lor o viziune proprie despre oameni şi lucruri. De sigur, sunt rari aceea cari izbutesc să-şi producă geniul lor şi, până la un punct, să-l impună altora. Nu rezultă însă de aci că celorlalţi oameni le lipseşte

geniul, ci numai că geniul lor, învins de oameni şi lucruri, nu şi-a putut lua avântul » [4]. Cu astfel de afirmaţii se atinge punctul cel mai îndepărtat al reacţiei faţă de părerea că artistul este un caz aparte în umanitate, un exemplar anormal, de origină divină, cum credeau anticii sau de caracter patologic, cum socotesc atâţi moderni.

Faţă de coexistenţa atâtor teze, este necesar să ne croim un drum propriu. Evident, ipoteza artistului inspirat de zei va rămâne aci în afară de discuţie. Funcţiunea artistică în om este pentru noi un fenomen natural, care se cade a fi explicat prin cauze de acelaşi ordin. Ne putem întreba însă dacă artistul este un bolnav sau dacă el este tocmai izbânda cea mai deplină a expansiunii vitale a spiritului? In această din urmă privinţă, obiecţii esenţiale apar în cale. Căci dacă geniul artistic ar echivala cu plenitudinea vitală a spiritului, cum se poate explica faptul că el se manifestă nu numai anterior înfloririi celorlalte puteri morale ale omului, dar chiar înainte de trezirea lor? Cum se poate acorda ipoteza lui Séailles cu faptul incontestabil al precocităţii geniale în artă? Putem oare recunoaşte în muzicanţi cari au cântat şi compus la trei sau patru ani, cum a fost cazul unui Mozart, Mendelssohn sau Haydn sau în pictori cari au creat la opt sau la zece ani, cum s'a întâmplat cu Giotto, Van Dyck, Raffael, Guercin, Greuze, ş. a. [5], nişte personalităţi ajunse la plenitudine? Apoi, dacă ipoteza lui Séailles ar fi adevărată, atunci geniul artistic ar trebui să existe totdeauna împreună cu celelalte forme ale superiorităţii spirituale sau cel puţin cu un mare număr din ele. In realitate însă cazul unor genii uimitoare prin multilateralitatea lor, cum au fost Leonardo da Vinci, Michelangelo sau Bernini, rămâne cu totul rar. Mai des reprezentată este împrejurarea geniilor unilaterale, parţiale tocmai prin excesivitatea lor. Mulţimea înzestrărilor scade de cele mai multe ori adâncimea şi valoarea fiecăreia din ele. Din categoria talentelor multiple se recrutează de obiceiu diletanţii, nu geniile.

In sfârşit, dacă geniul ar reprezenta un moment suprem al înfloririi vitale, el ar trebui să se însoţească şi cu o deplină vigoare fizică. Dar şi în această privinţă, cazul geniilor robuste, al unui Tizian, Gœthe sau Victor Hugo, este mai de grabă rar. Mult mai frecvent este cazul geniilor care cunosc o soartă de suferinţă în ordinea funcţiunilor nervoase sau vegetative. Galeria bolnavilor de geniu este nesfârşită. Un Hölderin, un Lenau, un Eminescu, un Nietzsche, un Van Gogh, un Maupassant, un E. T. A. Hoffmann sfârşesc nebuni. Kleist, Gogol şi Schumann îşi ridică vieaţa. Flaubert şi Dostoevschi sunt epileptici. Verlaine şi Ed. Poë sunt alcoolici; Coleridge, Quincey şi Baudelaire sunt opiomani. Tuberculoza primeşte şi ea un mare tribut din partea oamenilor de geniu. Raffael, Watteau şi Mozart, Schiller, Chopin, Musset şi Mendelssohn-Bartholdy mor în vârstă tânără de pe urma acestei boale. Nesfârşitul cortegiu de neajunsuri organice, de suferinţe şi forme variate ale degenerării pe care trebue să le recunoaştem când considerăm vieaţa oamenilor de geniu, nu pot fi socotite şi drept cauzele eficiente ale înzestrării artistice. Faptul că bolnavii sunt în genere mai impresionabili nu explică geniul artistic, care nu este făcut numai dintr'o impresionabilitate mai mare, dar şi dintr'o putere de expresie sporită, pentru a nu mai vorbi de celelalte funcţiuni care îl constitue, intuitivitatea lui mai clară, darul combinator al fantasiei sale, care de asemeni nu pot fi trecute pe seama boalei şi a suferinţei. S'ar putea spune că dacă boala nu este cauza geniului, ele sunt deopotrivă efectele paralele ale unei cauze mai adânci, o debilitate congenitală a structurii sau unul din acele *complexe*, despre care vorbeşte psihanaliza. Dar dacă geniul este adeseori un bolnav, el nu este mai niciodată un debil,

incapabil de o activitate îndelungă şi susţinută. Dimpotrivă, energia artiştilor este adeseori cu atât mai uimitoare cu cât a trebuit să învingă împrejurări organice nefavorabile. Imensa operă a unor artişti ca Mozart sau Chopin, care n'au depăşit vârsta de patruzeci de ani şi au fost mai tot timpul bolnavi, alcătuesc un adevărat miracol al stăruinţei şi energiei. Nici ipoteza psihanalizei, după care boala, în manifestările ei neuropatice, şi activitatea artistică sunt deopotrivă forme de eliberare ale unui complex censurat de conştiinţă, nu este mai plauzibilă. Căci psihanaliza nu explică dece eliberarea ia uneori forma nevrozei şi alteori pe aceea a activităţii artistice; iar atunci când nevroza coexistă cu geniul, psihanaliza nu explică de ce complexul vinovat s'a eliberat pe două căi, când una singură i-ar fi fost deajuns.

Mult mai potrivit este deci a spune că boala şi geniul stau adeseori una lângă alta, fără raporturi între ele. Un fapt evident în toate împrejurările când constatăm bolnavi fără geniu, dar şi unele genii sănătoase. Cum însă, după cum ni s'a arătat, numărul geniilor care suferă este foarte mare, poate că boala nu este adeseori decât o consecinţă a felului de vieaţă la care geniile sunt constrânse. « Intocmai ca în orice domeniu de exploatare, scrie odată M. Dessoir, producţia mai intensă a unei părţi se săvârşeşte în dauna celorlalte. Activitatea cerebrală exagerată, fără de care niciun progres nu este cu putinţă, strică altor funcţiuni ale corpului, aşa cum apariţia coarnelor la anumite animale stânjeneşte desvoltarea dinţilor incisivi şi cum nicio hipertrofie nu se poate ivi fără o atrofie corespunzătoare. Spiritul este un parazit al corpului. Din punct de vedere biologic se poate înţelege conştiinţa ca o dăunare progresivă a corpului, ca o boală care conduce la moarte şi de care vieaţa pură este străină, astfel încât s'ar putea presupune că viermelui câinele însuşi îi apare ca un neurastenic » [6]. Dar

mai este un motiv pentru care suferinţa urmează activitatea artistului de geniu. Am arătat mai sus că structura artistică este intermitentă, că ea nu se acopere cu întreaga unitate a omului, în care funcţiunile artistice stau alături de funcţiunile comune ale conştiinţei. Dacă ar exista exemplare în care artistul ar coincide cu omul în toată întinderea lor, structura artistică ar fi atunci o formă a conştiinţei mai bine adaptată la vieaţă. Cum însă orice artist trăieşte de fapt într'un om comun, este firesc să apară toate acele colisiuni între funcţiunile unuia şi ale celuilalt, ale căror rezultate sunt tocmai nesfârşitele suferinţe de care niciun artist de geniu n'a fost scutit. Mulţi artişti s'au plâns adeseori de o dualitate a naturii lor care i-a făcut să sufere; de acel amestec al « îngerului » şi « dobitocului »: un fel mistic de a exprima impresia irupţiei unor forţe, care de vreme ce există într'un om, nu sunt străine de organizaţia umană, având numai o intensitate superioară nivelului lor obişnuit. Dar pentru acest motiv, artistul nu poate fi socotit drept un bolnav. Căci este evident, după cum psihanaliştii înşişi au arătat-o uneori, că pe când boala înseamnă o regresiune a forţelor în om, arta este tocmai produsul creator al unui spor de puteri şi pe când omul bolnav se claustrează în suferinţa sa, izolându-se din lume, artistul devine un centru de asociaţie omenească, un glas prin care se exprimă aspiraţiile, durerile şi bucuriile umanităţii întregi sau ale unei mari părţi din ea.

b) INSUŞIRILE STRUCTURII ARTISTICE

a) Intuitivitatea.

Printre însuşirile sufleteşti exaltate în funcţiunea lor, pe care le putem deosebi în unitatea structurii artistice, cea

dintâi care se cuvine a fi amintită este *puterea reprezentativă* sau *intuitivitatea.* Multă vreme intuitivitatea a fost considerată ca însuşirea în care se rezolvă toate funcţiunile inteligenţei, încât nu numai amintirea, dar şi operaţiuni mai complicate ale cugetării păreau a se reduce în ultimă analiză la un joc de imagini provenite din regiuni felurite ale sensoriului. « Ceea ce observaţia psihologică desluşeşte în adâncul fiinţei gânditoare, scrie H. Taine, sunt, în afară de sensaţii, imagini de felurite categorii, primitive sau consecutive, dotate cu anumite tendinţe şi modificate în desvoltarea lor prin concursul sau antagonismul altor imagini simultane sau contigue. După cum corpul viu este un polipier de celule dependente mutual, tot astfel spiritul activ este un polipier de imagini atârnând unele de altele, iar unitatea, în corp ca şi în spirit, nu este decât o armonie şi un efect » [1]. Concepţia spiritului ca un polipier de imagini a cunoscut însă soarta unei totale lichidări, îndată ce cercetările şcoalei din Würzburg sau acelea ale psihologului francez A. Binet au dovedit existenţa unei gândiri fără imagini sau a uneia în care imaginile sunt rare, intermitente şi inadecuate, încât ele sunt departe de a istovi cuprinsul cugetării. « Imaginile pe care le evocăm în ideaţia liberă, scrie A. Binet, nu sunt nicidecum coextensive cu cugetarea pe care ele o însoţesc. Gândim cu mult peste imagine: pentru o gândire de o sută de mii de franci avem imagini de douăzeci de centime. Imaginea nu există decât ca slaba gravură a unui roman ilustrat, menită să figureze câte o scenă din timp în timp. Dar nici aceasta nu este adevărat, căci desenatorul alege mai ales scenele importante, în timp ce imaginile în ideaţie se aplică adeseori unui amănunt nesemnificativ şi cu totul accesoriu. Ba chiar există cazuri curioase în care imaginea este ca o gravură fără raport cu textul; ne gândim la un lucru, dar avem imaginea altuia.

Această adevărată incoherenţă nu este regula, dar fiindcă ea există, avem dovada îndestulătoare că între gândire şi imagine nu putem stabili identitatea a două figuri care s'ar acoperi » [2]. Mai mult decât atât, nici amintirea nu se rezolvă într'o reproducere de imagini, aşa cum atomismul psihologic al lui Taine o afirma. Factori intelectuali nereprezentativi intră necontenit în procesul amintirii, pentru a o sărăci de conţinutul ei sensibil, sistematizând-o în schimb şi punând-o pe această cale cu mai multă uşurinţă la îndemâna noastră. Concluziile psihologului H. Delacroix sunt în această privinţă dintre cele mai instructive: « Semnificaţia, inteligibilitatea lucrează asupra memoriei imediate, ca şi asupra aceleia mai târzii. Retentivitatea spontană se complică cu atenţie şi elaboraţie. Atenţia subliniază şi întăreşte amintirea. Inteligenţa analizează, asociază, clasează, asimilează; ... studiul mărturiei, de pildă, comparaţia depoziţiei târzii cu depoziţia imediată ne va arăta o simplificare şi o sistematizare crescândă. De pe acum putem distinge între memoria brută sau maşinală şi memoria inteligentă sau organizată... Memoria mecanică consistă în juxtapunerea unor imagini auditive, vizuale, motrice, pentru a le reţine în starea lor brută. Memoria inteligentă construeşte o schemă, le substitue un plan, o idee simplă, care le exprimă sensul şi permite de a reconstitui seria întreagă. Amintirea mecanică constă în evocarea unei imagini prin alta; amintirea inteligentă este trecerea dela schema logică la reprezentările concrete » [3]. Aceste reprezentări concrete, mijlocite prin schema logică a memoriei inteligente, nu istovesc de altfel conţinutul amintirii. Cine încearcă, de pildă a-şi reaminti un oraş vizitat altădată, nu îl revede ca într'un film cinematografic. El trăieşte mai de grabă alături de imagini mai mult sau mai puţin şterse şi fragmentare, stări intelectuale şi afective care nu conţin în ele niciun

element reprezentativ. A-ţi aminti un lucru sau o fiinţă nu înseamnează, în toate cazurile, a reproduce imaginea lor, ci uneori numai a retrăi semnificaţia lor intelectuală. Dacă n'ar fi aşa, cum s'ar putea vorbi de reamintirea globală a unui om sau a unui oraş întreg, adică a unor realităţi dela care n'am primit o singură imagine, ci serii de imagini pe care le retrăiesc acum în simplul lor înţeles. Amintirea unui lucru este adeseori regăsirea sensului său; iar sensul nu este o imagine. In sfârşit, nici percepţia nu este simpla sinteză a unor elemente reprezentative. In percepţia unui obiect nu intră numai imaginile pe care le primim dela el, dar şi cunoştinţa generală pe care o avem despre acesta. Altfel nu s'ar putea explica constituirea aşa numitelor « percepţii stabile »[4]. B. Bourdon dă numeroase exemple în această privinţă: Copacii ni se par a fi verticali, chiar atunci când îi privim cu o poziţie înclinată a capului. Un obiect despre care ştim că este alb, ne apare la fel, chiar când îl privim într'o lumină slabă. O piesă de o sută de lei, ni se pare a avea aceeaşi mărime, chiar când o privim dela două distanţe felurite. In toate aceste împrejurări, cunoştinţa noastră despre lucruri este mai puternică decât imaginile lor, de vreme ce deosebirile existente între acestea din urmă pălesc prin subsumarea lor sub acelaşi înţeles.

Nu mai încape nicio îndoială că raportată la psihologia comună, teoria spiritului ca un polipier de imagini nu se poate susţine. Vieaţa spiritului nu se rezolvă în imagini. Elemente intelectuale, dar nereprezentative, extind inteligenţa dincolo de imagine, fac posibilă o amintire fără substrat sensibil şi transformă însăşi percepţiile noastre. Dacă totuşi H. Taine a putut construi teoria polipierului de imagini, împrejurarea se explică prin faptul că majoritatea exemplarelor sale sunt adunate din psihologia artistului. Spre deosebire de omul comun, dosajul dintre elementele

reprezentative şi intelectuale se stabileşte la artist în favoarea celor dintâi. Fără îndoială că nici la omul comun, elementele reprezentative ale inteligenţii nu lipsesc cu totul, deşi ele sunt mai rare şi mai atenuate. La artist ele devin însă mai frecvente şi mai vii. Intuitivitatea artistului este mai puternică şi mai bogată. Puterea sa de a reţine şi de a reproduce imagini individuale este neasemănat superioară oamenilor lipsiţi de înzestrarea artistică. Taine putea cita deci cazul mai multor pictori, printre cari Horace Vernet, cari puteau reproduce un portret din memorie. In acelaşi fel a putut transcrie Mozart un *Miserere* auzit de două ori, fără să greşească nicio notă. In timp ce redacta în *Madame Bovary*, scena otrăvirii eroinei, Flaubert trăia imaginile corespunzătoare cu atâta intensitate, încât şi-a putut provoca toate simptomele unei intoxicaţii. Iar Balzac descriind într'o zi un frumos cal alb pe care dorea să-l dăruiască lui Sandeau, crezu până la urmă că i l-a dăruit în adevăr, încât după câtva timp ceru amicului său, veşti despre frumosul animal. Astfel de exemple justifică până la un punct concepţia polipierului de imagini. Numai că ele nu ilustrează psihologia comună a spiritului, ci doar pe aceea a artistului şi mai cu seamă în momentele lui creatoare. Nici artistul nu este în toate clipele desfăşurării sale intelectuale un intuitiv de aceeaşi forţă. In momentele care se găsesc însă într'o anumită conexiune cu creaţia artistică, în sensul că o însoţesc sau cel puţin o prepară, puterea intuitivă a inteligenţei cunoaşte o exaltare necunoscută în mod obişnuit. Percepţia, amintirea şi gândirea sunt impregnate cu elemente reprezentative într'o proporţie cu mult superioară cazurilor curente.

Percepţiile artistului nu iau niciodată acele forme *stabile*, pe care le putem constata în psihologia omului comun şi care reprezintă o impietare a factorului logic asupra celui

reprezentativ. Sentimentul individualității aparențelor este la el sporit la maximum. Două obiecte albe nu au pentru artist niciodată aceeași calitate. Albul însuși este felurit, după lumina pe care o primește. Pictorul Bastien-Lepage, lovit de paralizie, este adus în vizită la Maria Bashkirtseff, o altă bolnavă: « Sunt îmbrăcată într'o profuziune de dantele și catifea, scrie aceasta din urmă. Totul este alb, dar de un alb felurit. Ochiul lui Bastien-Lepage se dilată de plăcere: « O, dacă ași putea picta! spune el » [5]. Plăcerea artistului de a observa nuanța pitorească și de a se dărui lumii imaginilor, fără nicio preocupare intelectuală, ia adevărate forme frenetice. « Am fost la Eu, notează pictorul Delacroix. Nimic nu întrece fericirea mea timp de o oră sau două. Mă bucur de cele mai mărunte detalii ale naturii, întocmai ca în prima tinerețe » [6]. Astfel de stări de suflet sunt cunoscute nu numai de pictori, dar foarte adeseori și de poeți. Așa poate Flaubert să prevadă entusiasmul unei călătorii proiectată în Sud: « Mă voiu încrusta în coloarea obiectivului și mă voiu absorbi în el cu o iubire neîmpărțită » [7]. Lumea exterioară nu este săracă decât pentru omul neînzestrat în deajuns cu dar poetic. « Dacă cotidianul ți se pare sărac, scrie R. M. Rilke unui prieten mai tânăr, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine și spune-ți că nu ești suficient poet pentru a evoca bogățiile lui. Căci pentru creator nu există indigență și niciun loc sărac și indiferent » [8].

Bogăția percepției artistice, acuitatea ei capabilă să prindă nuanța cea mai fină, nu sunt egalate decât de caracterul sensibil al amintirilor artistului. Marii pictori au manifestat totdeauna aptitudini neîntrecute în puterea de a reține imaginile și de a le reproduce. Intr'o frumoasă pagină, E. Fromentin a arătat odată cât datora Rubens observației și reproducerii realității care îl înconjura:

« Natura era marele și neistovitul repertoriu al lui Rubens... El privea, se informa, copia sau traducea din memorie cu o siguranță a amintirii egală cu reproducerea directă. Spectacolul vieții curților, al vieții bisericilor, al mânăstirilor, al străzilor, al fluviului se imprima în acest creer sensibil, cu fizionomia sa cea mai ușor de recunoscut, cu accentul său cel mai aspru și cu cea mai izbitoare coloare a sa; așa că în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, el nu mai închipuia decât cadrul și punerea în scenă. Operele sale sunt, pentru a spune astfel, un teatru în care artistul regulează ordinea desfășurării, pune decorurile și creează rolurile, în timp ce vieața reală procură actorii » [9]. In același fel poate să se minuneze W. Dilthey de imensa capacitate a lui Shakespeare de a reține și reproduce. Chiar neegalata bogăție a vocabularului shakespearean, în care M. Müller a numărat 15.000 de cuvinte felurite, ne poate da o idee despre tezaurul de imagini care îi stătea la dispoziție. « Cunoștințele sale despre plante și animale, scrie Dilthey, s'au dovedit uimitoare chiar pentru cercetători experți. Când vorbește despre vânătoarea cu șoimi o face ca unul care și-ar fi petrecut vieața la vânat, în așa fel încât unele din pasajele sale referitoare la aceste materii nu pot fi lămurite decât prin cercetarea expertă a unui cunoscător. Despre câini vorbește, ca și cum ar fi avut totdeauna la picioarele sale, întocmai ca Walter Scott, cel puțin o pereche din aceste animale favorite. In fine, într'un timp în care chiar medicii se conduceau, în ce privește pe nebuni, de simple superstiții, Shakespeare ne apare ca un observator atât de adânc al stărilor sufletești patologice, încât psihiatri remarcabili ai timpului nostru studiază personajele sale, așa cum ai studia fapte ale naturii » [10]. Imaginile regăsite în amintire i se par uneori artistului mai bogate și mai vii chiar decât per-

cepţiile care le-au prilejuit. Sunt în această privinţă unele interesante mărturii de cules în paginele jurnalului intim pe care ni l-a lăsat romanciera engleză Katherine Mansfield. « Când mă aşez seara să dorm, scrie aceasta, mi se întâmplă adeseori ca în loc să aţipesc, să mă simt încă mai trează. Intinsă în pat încep a retrăi fie scene ale vieţii reale, fie episoade imaginare. Nu exagerez nicidecum spunând că am adevărate halucinaţii. Imaginile lor sunt minunat de vii... Totul este cu mult mai adevărat, cu mult mai detaliat, cu mult mai *bogat* decât în vieaţă ». Imaginea medicului care o îngrijea îi apare în aceste momente cu o minuţie extraordinară: « El îmi apare din nou, complet, până în ultimul amănunt, până la forma degetelor sale mici, până la privirea pe care o aruncă deasupra ochelarilor, până la chipul în care îşi ţine buzele când scrie şi, în special, până la mişcările pe care le face pentru a-şi ajusta acul la siringă ». Dar alături de această minuţioasă facultate de reproducere a imaginilor, interesant este de urmărit în jurnalul Katherinei Mansfield preocuparea sa de a nota detaliile care îi apar caracteristice şi teama ca nu cumva să le uite. Necontenit însemnările Katherinei Mansfield revin asupra acestui punct: «H. este un om de care trebue să-mi amintesc». In timp ce îşi bea ceaiul, i se prezintă o prăjitură care i se pare *decorativă*. Jurnalul notează: « Să nu uit această prăjitură ». Intr'o zi are un acces de lumbago: «Trebue să mi-l amintesc în ziua când voiu scrie povestea unui bătrân ». Ascultă vântul urlându-i pe sub ferestre: « Să-mi amintesc sgomotul vântului ». Face cunoştinţa lui L. M.: « Ce figură tragică acest L. M. Ţine minte ochii săi, pupilele sumbre şi albeaţa feţei sale » [11]. Aderenţa imaginilor, vivacitatea şi stăruinţa lor iau adevărate forme obsesive.

Dar chiar actele mai complexe ale gândirii sunt pătrunse la artist de numeroase şi vii elemente reprezentative. Imprejurarea este bine resimţită de artiştii desenatori chemaţi să ilustreze o *legendă*. Traducerea legendei în imagine este mai dificlă pentru adevăratul artist, decât desvoltarea legendei din imagine. La această concluzie ajunge odată Gavarni, în spovedania făcută fraţilor Goncourt: « Când îmi fac desenul în vederea unei legende date, întâmpin mari greutăţi, mă ostenesc şi rezultatul este mai puţin bun. Legendele cresc din creionul meu, fără să le fi prevăzut şi fără să mă fi gândit mai înainte la ele ». Gândirea artistului este în adevăr intuitivă. Totul se rezolvă pentru el în imagini. Astfel, Regnault, citat de L. Arréat, urmărea în liceu textul istoric al lui Quintus-Curtius desenând episoadele povestite acolo [12]. Iar un romancier ca H. Beyle (Stendhal) a lăsat pe manuscrisele sale planuri marginale în care sunt indicate locurile respective ale personajelor şi mobilelor figurând în scenele pe care tocmai le descria [13]. Nevoia de a da un sprijin intuitiv ideaţiei lor este frecventă la mulţi poeţi. Astfel se povesteşte despre François de Curel că se înconjura cu păpuşi reprezentând personajele sale, pe care le rânduia ca pe scena unui teatru, înainte de a redacta vreunul din episoadele dramelor sale. Amănuntul este cu atât mai interesant, cu cât îl priveşte pe Curel, unul din gânditorii cei mai abstracţi în teatru.

Am cules exemplele noastre din lumea pictorilor şi a poeţilor. Cu muzicanţii nu se petrece altfel, dar imaginile despre care se poate vorbi aci aparţin regiunii acustice. Acuitatea percepţiei sonore este neobicinuită la marii compositori. Astfel Saint-Saëns scrie despre el că încă dela o vârstă foarte fragedă putea să indice la piano nota produsă de un anumit obiect sonor. Iar Arréat care citează cazul acesta, poate adăuga şi pe acela al lui Mozart copil care distingea cu siguranţă optimea de ton cu care o vioară

era acordată mai jos decât o alta [14]. Am amintit mai sus despre puterea de reproducere sonoră a lui Mozart care a putut transcrie complicatul *Miserere* al lui Allegri, după ce îl auzise numai de două ori. Astfel de cazuri se repetă însă destul de des în biografia muzicanților. Intâmplări asemănătoare se povestesc despre Mendelssohn și Gounod [15]. In sfârșit, dacă exemplele noastre au ilustrat numai intuitivitatea vizuală a poeților, foarte deseori această intuitivitate are în ce-i privește un caracter muzical. Poeți pentru cari lumea se rezolvă în imagini acustice nu sunt de loc rari. Astfel au putut stabili Karl și Marie Groos preponderența darului auditiv la Schiller, în contrast cu vizualitatea lui Goethe [16]. Mai cu seamă în mișcarea simbolistă, înzestrarea acustică a poeților s'a bucurat de o deosebită valorificare, încât pentru mulți dintre scriitorii curentului, poezia devine de fapt o varietate muzicală. Ascuțimea și bogăția percepției sensibile a artiștilor, puterea lor de a reține și reproduce imagini, caracterul intuitiv al gândirii lor sunt fapte care nu se pot tăgădui. Dar cu aceasta structura artistică nu ni se luminează decât printr'o parte a însușirilor care o compun. Alte aspecte așteaptă a fi puse la rândul lor în lumină.

β) Adâncimea psihică

Dacă percepția artistului este atât de ascuțită și diferențiată, împrejurarea se explică și prin faptul că în interiorul structurii lui fiecare eveniment psihic devine prilejul unei emoții mai adânci decât este cazul în deobște. Oricare dintre trăirile artistului, întrucât se comportă ca artist, găsește calea unei largi difuzări în adâncimile organizației sale fizice, de unde conștiința le culege sub forma unei emoții. In adevăr, emoția nu este altceva decât reflexul în conștiință al unor modificări care ating regiuni întinse ale complexiunii fizice și, în ultimă analiză, ale sistemului vasomotor. Difuzarea sensațiilor pe întreaga rețea nervoasă este până la un punct un fapt cu totul normal și explicabil pentru cine studiază fiziologia sistemului nervos. Acestui fapt îi corespunde împrejurarea că sensațiile cele mai simple se întovărășesc cu o anumită tonalitate afectivă. Astfel a putut Goethe stabili reflexul emotiv al sensațiilor de coloare, evidențiind efectul înveselitor și blând-excitant al galbenului, acela răcoritor și uîtristător al albastrului, acela liniștitor al verdelui, etc. Dacă însă dincolo de acest răsunet afectiv, Goethe crede a putea desluși și emoții mai complexe, ca de pildă o unire a demnității mature cu amabilitatea juvenilă în percepția roșului [1], lucrul provine din faptul că în această ocazie Goethe se comportă ca artist. Căci pe când la omul comun acompaniamentul emotiv al sensațiilor, deși prezent, este abia perceptibil, la artist el capătă o adâncime și o intensitate unică. Bogăția răsunetului afectiv revine asupra percepției care a prilejuit-o, conferindu-i acea forță sensibilă, pe care am observat-o mai sus. « Un artist vede sau aude mai fin, scrie odată un estetician psiholog, pentrucă toate excitațiile organelor corespunzătoare pătrund mai adânc în vieața sa emoțională. Un pictor nu are o trăire sentimentală mai potențată cu ocazia impresiilor sale de coloare, pentrucă ar avea ochi mai buni, ci din pricină că toate impresiile sale coloristice își găsesc o rezonanță afectivă deosebită, privirile sale se ascut pentru tot ce este coloare în lume » [2]. Faptul că artistul se dăruește mai larg lumii exterioare, suprafeței ei pitorești, adâncindu-se în același timp mai mult în sine, în lumea subiectivă a emoțiilor sale, nu alcătuește nicidecum un paradox, așa cum afirmă Volkelt odată [3]. Aceste două orientări

ale artistului, către pitorescul lucrurilor şi către profunzimile sentimentului, sunt mai degrabă tendinţe complimentare, capabile să se fructifice una prin alta.

La drept vorbind, vieaţa sentimentală a artistului ia adeseori această desvoltare în adâncimea fără prilejul vreunei percepţii exterioare. Artistul cunoaşte stări pure de sentiment de o mare importanţă. Aşa se spovedeşte L. Tolstoi odată: « Ce doresc oare cu atâta ardoare? N'aşi putea s'o spun, totuşi nu bunuri de-ale acestei lumi. Cum să nu crezi în nemurirea sufletului, când simţi în tine o măreţie atât de incomensurabilă? »[4]. Mărturisiri de acelaşi fel sunt numeroase în scrisorile lui Fr. Nietzsche: « Vehemenţa palpitaţiilor mele interioare este formidabilă », scrie el odată. Şi altădată: « Te simţi exclus dela orice frecventare umană; devii sclavul unei tensiuni insuportabile şi te simţi ca animalul care şi-ar purta plaga pe care cineva i-ar scormoni-o necontenit ». Iar într'o scrisoare din 1881, datată dela Sils-Maria, adică din locul în care a conceput pe Zarathustra, spovedania sa ia forme mai patetice: « Intensitatea sentimentelor mele mă face să freamăt şi să râd. Mi s'a întâmplat de mai multe ori să nu pot ieşi din casă, din pricina ridicolului motiv că aveam ochii iritaţi. De fiecare dată plânsesem prea mult în ajun, pe când mă plimbam şi nu lacrimile unei dureri uşoare, ci lacrimi de bucurie. Cântam în acelaşi timp şi pronunţam cuvinte nebuneşti, plin de o viziune nouă prin care depăşesc pe toţi oamenii laolaltă »[5].

Altădată, astfel de sentimente intense apar în legătură cu percepţii care nu le justifică întru nimic şi în raport cu care, ele pot apărea exagerate. Astfel ne povesteşte R. Wagner, odată în autobiografia sa, despre unele sensaţii încercate pe când era copil: « Acordarea instrumentelor mă arunca într'o excitaţie mistică şi trecerea arcuşului

peste quintele viorii evoca în spiritul meu accentele de bună-venire ale unei lumi de fantome. Adaug în treacăt că tot ce spun aci trebue înţeles într'un sens absolut literal. Pe când eram copil mic, sunetul acestor quinte corespundea pentru mine cu acea teroare de spectre care m'a chinuit totdeauna. Din această pricină nu treceam niciodată fără îngrijorare pe lângă palatul prinţului Anton, la capătul aleii Oster, unde pentru întâia oară în vieaţa mea, am auzit acordându-se o vioară »[6]. Alteori, intensitatea sentimentelor artistului este revelatoare, ca una care pune în lumină valori sau non-valori ale vieţii, pe lângă care omul comun trece fără să le înregistreze: « Sunt zile, scrie în această privinţă Maupassant, când resimt oroarea de tot ce există până a-mi dori moartea. Simt cu o suferinţă supra-acută monotonia invariabilă a peisajelor, a figurilor şi gândurilor. Mediocritatea universului mă uimeşte şi mă revoltă, micimea tuturor lucrurilor mă umple de desgust şi sărăcia fiinţei omeneşti mă sdrobeşte »[7]. Relieful sentimental deosebit cu care lucrurile se prezintă artistului, este pentru Flaubert un defect al singurătăţii sale, al depărtării reculese din care le priveşte: « Există acum un interval atât de mare între mine şi restul lumii încât mă mir adeseori auzind pronunţându-se lucrurile cele mai fireşti şi mai simple. Cuvântul cel mai banal îmi provoacă o ciudată admiraţie. Sunt gesturi, sunete de voce din care nu-mi mai revin şi nerozii care îmi dau ameţeală »[8]. Singurătatea este şi pentru Katherine Mansfield mediul care favorizează aceste aure afective în jurul gândurilor şi imaginilor sale: « Suma bucuriilor, a micilor bucurii delicate pe care le scot din contemplaţia fiinţelor şi a lucrurilor este imensă, atunci când sunt singură. Numai în propria mea tovărăşie mă amuz cu adevărat »[9]. In fine, literatura cunoaşte şi notaţii mai tehnice, care sta-

bilesc cu preciziune procesul acelei difuzări emotive, care precedă actul creației. In această privință sunt interesante observațiile lui Charles Du Bos, un critic cu o puternică factură artistică: « Punctul de plecare al lucrării mele spirituale este aproape totdeauna o senzație, aparținând de obiceiu sensibilității intelectuale, dar care este tot atât de puternică și precisă ca și senzațiile care ne vin prin simțuri. Intensitatea acestei senzații este atât de mare, încât ea se comunică întregului suflet și sub plenitudinea acestui aflux, emoția țâșnește deodată. Această stare complexă, pe care o încerc chiar în clipele în care caut s'o redau prin cuvinte, este aceea pe care mă silesc s'o transpun pe pagină și în această silință rezidă pentru mine singura sinceritate cu putință » [10].

Materialul înfățișat și pe care l-am spicuit din mărturiile variate ale artiștilor a ilustrat facultatea adâncimii psihice în structura creatorului. Sentimentele intense de care artistul este capabil într'o măsură superioară omului de rând pot să însoțească fie împrejurări reale din experiența artiștilor, fie numai reprezentări ale fantasiei lor și fie evenimente proprii, fie evenimente străine al căror ecou atinge sufletul artistului pe calea simpatiei. Această stare de lucruri îndreptățește pe R. Müller Freienfels să clasifice « trăirile » (Erlebnisse), un termen care înlocuește pe acela folosit de noi, în *trăiri reale* și *ale fantasiei*, *proprii* și *simpatetice*. Distincția pe care o stabilește Müller-Freienfels rămâne însă mai mult exterioară și artificială. Căci deși Stendhal scriind « Le Rouge et le Noir » pare a fi pornit dela un fapt întâmplat aievea, în timp ce obârșia unui roman ca « Thaïs » al lui Anatole France stă într'o combinație a fantasiei lui, « trăirile » care le-au ocazionat au trebuit să aibă și într'un caz și în celălalt un îndoit caracter real și fantasist. Adaosuri ale fantasiei au intervenit

de sigur și în invenția romanului lui Stendhal, după cum analogii cu fapte observate în experiența reală trebue să fi avut un oarecare rol și în fabularea lui France. Ne-o spune France însuși când, sub masca lui Raymond, pronunță în « Dialogue sur les contes de fées », aceste adevăruri dogmatice: « Imaginația... nu este o facultate umană. Omul este absolut incapabil să imagineze ceea ce n'a văzut, nici auzit sau ceea ce n'a simțit sau gustat... Toate ideile ne vin din simțuri și imaginația nu consistă în a crea, ci în a grupa ideile » [11]. Dacă, în orice caz, deosebirea dintre observație și fantasie este greu de făcut, atunci și între trăirile ocazionate de una sau alta dintre aceste facultăți, separația devine dificilă. In aceleași fel, deși la origina lui « Werther » de Goethe stă propriul episod al poetului cu Charlotte Buff, pe când « Madame Bovary » a lui Flaubert pare a fi pornit dela un fapt divers al timpului, nici aci granițele nu par a fi mai radicale. Căci pe propria întâmplare a lui Goethe s'a grefat evenimentul sinuciderii lui Jerusalem, înregistrat de cel dintâiu pe calea răsunetului simpatetic. Iar Flaubert întrebat odată asupra identității eroinei lui, a dat acest răspuns uluitor: « M-me Bovary, c'est moi! » [12], punând astfel în lumină izvoarele cu totul personale care au nutrit invenția romanului său. Trăirile nu pot fi decât personale, ele sunt evenimente absolut subiective și orice altă însușire, decât aceasta, li s'ar atribui, ea nu poate conduce decât la o contradicție în termeni.

Canalizarea în adâncime a afectului, deși este o trăsătură nedespărțită de adevărata înzestrare artistică, nu este totuși permanentă, în sensul că nu întovărășește tot timpul lucrarea artistului. După cum vom vedea mai târziu, atunci când vom studia fazele succesive ale procesului creator, factori intelectuali, cu o mai slabă colo-

ratură afectivă, intervin la un anumit moment în desfăşurarea lui. Astfel, dacă pregătirea operei şi viziunea inspirată a întregului ei au un pronunţat caracter afectiv, invenţia şi execuţia sunt accentuate mai cu seamă intelectual. In tot cazul, adâncimea psihică trebue să fie răscolită odată în decursul procesului creator, căci numai în felul acesta fantasia creatoare este condusă către plenitudinea activităţii ei. Poate că deosebirea cea mai importantă între adevăratul artist şi diletant, între creatorul de noui valori artistice şi palidul lor imitator agreabil, este aceea dintre puterea afectului care scormoneşte în sufletul celui dintâiu şi uşoara adiere care atinge superficial sufletul celui din urmă [13].

λ) Fantasia creatoare

Afectele puternice care stăpânesc sufletul artistului se constituesc în centre de regrupare a imaginilor sale, într'o altă ordine decât aceea pe care o imprimă lumea exterioară sau afinităţile raţionale dintre ele şi sprijină în felul acesta munca fantasiei sale creatoare. In adevăr, după cum a arătat Th. Ribot, dintre feluritele legi ale asociaţiei de idei, asociaţia prin contiguitate în spaţiu sau timp face ca imaginile noastre să se împreune după ordinea în care au apărut în experienţă. Asociaţia prin asemănare le uneşte după raportul logic. Numai imaginile care s'au însoţit cândva cu stări afective identice tind să se împreune în alte configuraţii decât ale experienţei şi logicei şi alcătuesc de fapt materialele combinaţiilor obţinute de fantasie [1]. Imagini dintre cele mai disparate tind să se unească în flacăra aceleeaşi emoţii şi în chipul acesta raporturi tainice şi care rămâneau ascunse pentru cine observă desfăşurarea experienţei şi structura ei logică, apar deodată evidente. In lumina emoţiei, lumea se dispune în configuraţii noui şi mai originale, pe care experienţa comună nu le cunoaşte şi inteligenţa logică nu le bănueşte.

Interesantele observaţii ale lui Ribot sunt juste însă numai într'o măsură limitată. Fără îndoială că emoţia are virtutea de a grupa imaginile într'o ordine nouă. Greşit este însă de a considera această grupare ca un caz al aşa numitei asociaţii de idei. Ceea ce în mod obişnuit primeşte acest nume indică serii de reprezentări succesive, care ocupă adică momente felurite ale desfăşurării temporale şi îşi rămân exterioare unele altora. Intuiţiile fantasiei creatoare cuprind însă totaluri simultane de imagini întrepătrunse. Ceea ce fantasiei i se arată nu sunt serii de imagini, ci întreguri organice de-ale lor. Dacă pentru acest mod de grupare a imaginilor, dorim totuşi să păstrăm numele de *asociaţie*, trebue să adăugăm îndată că n'avem de a face cu *asociaţiile succesive*, la care lumea se gândeşte de obiceiu, ci cu un caz aparte al acelor *asociaţii simultane*, observate şi descrise de W. Wundt [2]. In rândul acestora a distins Wundt: *contopirile*, adică asociaţiile simultane din acelaşi domeniu al sensibilităţii, cum ar fi de pildă percepţii vizuale în care fuzionează sensaţii de coloare şi formă, apoi *complicaţiile*, adică asociaţii simultane din domenii felurite ale sensibilităţii, cum ar fi de pildă percepţia unui peisaj de iarnă în care fuzionează sensaţia vizuală a albului zăpezii cu sensaţia temperaturii coborîte, în fine *asimilaţiile*, adică asociaţii simultane dintre anumite date sensoriale şi elementele reproductive care le interpretează, pentru care un caz tipic găsim în citirea justă a greşelilor de tipar. Pe această linie, mai departe şi mai sus, se aşează combinaţiile fantasiei creatoare, adică a totalurilor concrescente de imagini, călite

în focul unei emoţii centrale. Poetului căruia luna în primul pătrar i-a apărut ca « o seceră asvârlită în câmpul stelelor », a executat un act al spiritului din categoria asimilaţiilor. Numai că pe când în cazul ordinar al acestora din urmă, gruparea imaginilor este impusă de experienţă, în împrejurarea imaginii poetice, elemente reprezentative foarte disparate, aşa cum experienţa nu prezintă niciodată laolaltă, se integrează pe baza unui afect omogen. Interesul încadrării fantasiei creatoare în categoria asociaţiilor simultane stă în aceea că pune bine în lumină faptul că facultatea care a fost mai deseori considerată drept cea mai caracteristică pentru înzestrarea artistică, nu este decât continuarea unor facultăţi şi forme imanente mecanismului psihologic comun.

Un adaos de dovezi pentru cine vrea să stabilească adevărul că fantasia creatoare a artistului nu face decât să reia şi să desvolte unele motive generale ale vieţii spiritului, putem obţine şi dacă studiem fenomenele memoriei. Fapte dintre cele mai simple vin să aducă dovada că fantasia se amestecă tot timpul cu memoria. Rareori reproducerea imaginilor se face în forma nealterată a primei lor percepţii. De cele mai multe ori reproducerea imaginilor manifestă cele două tendinţe ale fantasiei creatoare: disocierea complexelor date în experienţă şi reasocierea elementelor, astfel eliberate, după raporturi noui. Incă dela sfârşitul veacului trecut, W. Dilthey a observat că reproducerea imaginilor se face, fie prin transformarea lor *diminutivă*, fie prin transformarea lor *augmentativă*. Imaginile se reproduc fie pierzând unele din elementele lor, fie adăugându-şi altele. H. Maier, care a încercat să dea explicaţia fenomenului, a văzut în primul caz un efect al atenţiei care concentrându-se asupra anumitor elemente, împinge în umbră şi elimină în cele din urmă pe celelalte. In cel de al doilea

caz, H. Maier a recunoscut o varietate a contopirilor descrise de Wundt [3]. Ceea ce importă însă mai cu seamă este stabilirea faptului că reproducerea imaginilor conţine în ea acţiunea fantasiei şi anume a îndoitei ei aplicaţii disociative şi creatoare. Cercetătorii au putut stabili de altfel şi alte tendinţe ale fantasiei creatoare prezente în activitatea reproducerii. E. Utitz care a studiat, după materialele lui W. Stern, felul în care este reprodusă aceeaşi istorisire de persoane succesive, care o aud unele dela altele, a observat că transformarea textului iniţial se face în sensul *potenţării* şi *tipizării* efectelor, adică într'un sens care este *grosso modo* şi acela al fantasiei creatoare a artiştilor [4]. Cine reproduce povestirea unei întâmplări auzite, alunecă pe o pantă firească intensificând situaţiile senzaţionale, tipizând caracterele şi episoadele. Artistul nu face altfel. Intre faptele pe care experienţa i le prezintă în acelaşi plan, el operează o alegere, punând pe unele într'o lumină mai vie şi legându-le cu o semnificaţie omenească mai generală. Această orientare a fantasiei artistului este însă anticipată, după cum vedem, de procedările obşteşti ale memoriei. Fantasia creatoare nu este aşa dar o facultate exclusivă a artistului şi prin care acesta s'ar izola de restul oamenilor. Fantasia creatoare în artist, întocmai ca şi celelalte funcţiuni ale structurii lui, analizate mai sus, nu reprezintă decât intensificarea unei aptitudini comune tuturor oamenilor.

Dar dacă şi prin fantasia sa, artistul nu se diferenţiază decât gradual faţă de nivelul general, se cuvine a adăuga că această sporire cantitativă este în ce-l priveşte foarte mare. Sunt totuşi cercetători cari tăgăduesc că fantasia potenţată ar fi una din însuşirile eminente ale artistului. Nu vedem de atâtea ori, spun ei, cum artişti foarte mari împrumută din legendă sau cum folosesc motive şi teme frecvente? Este destul însă să observăm ce devin aceste

legende, teme şi motive în aplicarea specială pe care le-o dau artiştii de seamă, pentru a ne convinge ce vieaţă nouă trăiesc în redarea lor. Scene ale Scripturii apar şi la pictorii italieni ai quatrocentului şi la artiştii flamanzi, dar câtă deosebire între ele! Faptul de a fi tratat aceleaşi motive, n'a suspendat nicidecum activitatea fantasiei creatoare în aceste două grupe de artişti. Alte îmbinări de colori de fiecare dată, o altă grupare a personajelor, alte expresii în privirile lor. Viziunea plastică este alta, deşi motivul în generalitatea lui abstractă este comun. Am putea chiar spune că tocmai întrebuinţând motive comune, cărora le dă o vieaţă nouă, artistul face dovada puterii şi fecundităţii fantasiei sale creatoare.

Atât de intensă este fantasia creatoare a artistului, încât uneori, din propria ei productivitate internă, fără niciun motiv exterior aparent, ajunge să închipue o lume miraculoasă de forme. « Aveam darul, povesteşte Gœthe, atunci când stam cu capul aplecat şi cu ochii închişi, să-mi reprezint o floare în mijlocul organului vederii, care nu stăruia nicio clipă în prima ei formă, ci desfăcându-se în bucăţi, din interiorul ei se desvoltau mereu alte flori, făcute din foi colorate sau verzi. Nu erau flori naturale, ci fantasiste, regulate ca rosetele sculptorului. Nu puteam fixa cu niciun preţ această neistovită creaţie de forme, care dura atât cât voiam, fără să se întunece sau să se intensifice în tot acest răstimp. Acelaşi lucru îl puteam obţine când îmi reprezentam un disc împodobit cu mai multe colori, care apoi se schimbau mereu pe direcţia dela centru spre periferie, întocmai ca în caleidoscopul inventat abia în vremea din urmă »[5]. Alteori motivul exterior există, dar el se îneacă şi dispare sub bogăţia fantasiei artistului, care îl foloseşte ca un simplu excitant. Aşa se povesteşte despre Leonardo da Vinci că urmărea în crăpăturile unui zid ruinat o lume

întreagă de forme fantastice. Iar pictorul Eugène Delacroix privind nişte stânci, notează în jurnalul său: « Observ în stâncile cu forme omeneşti şi animale noui tipuri mai mult sau mai puţin schiţate. Desemnez chiar un fel de mistreţ şi un fel de elefant, apoi corpuri de centauri, capete de tauri, etc. S'ar putea găsi printre acestea excelente tipuri de animale fantastice. Toate aceste forme bizare devin aci plauzibile. Stranie coincidenţă! Ce capriciu a prezidat la formaţia acestei stânci care, în toată înconjurimea, este singura din speţa ei »[6]. Interesul citatului este cu atât mai mare, cu cât el ni-l arată pe Delacroix atât de stăpânit de propria lui fantasie, încât deosebirea dintre aceasta şi simpla percepţie devine pentru el imposibilă. Stâncile i se par a avea cu adevărat formele unor animale fantastice, când acestea nu erau decât proiecţiile închipuirii sale bogate. In acelaşi fel, fantasia artistului absoarbe şi îneacă în apele ei datele reproductive ale memoriei. Astfel povesteşte odată G. Duhamel cum auzind o interesantă istorisire dela un prieten al său, a încercat s'o reproducă într'unul din capitolele cărţii « Le Prince Jaffar ». Capitolul terminat l-a cetit amicului căruia credea că i-l datoreşte. Dar nici acesta, nici alte persoane care îi stăteau aproape şi care i l-ar fi putut inspira, nu l-au recunoscut vreodată [7]. Reproducerea devenise un simplu prilej al ideaţiei, în care se inserase lucrarea mult mai puternică a fantasiei creatoare.

Din această pricină, artiştii doresc adeseori să prelucreze materii în care se simt mai puţin legaţi sau limitaţi de datele reproductive ale propriei lor experienţe. In această privinţă documentele sunt numeroase. Astfel scrie Flaubert odată: « Este o ciudată împrejurare aceea în care găsim pe individ de o parte şi pana lui de scriitor de alta. Există oare cineva care să fi iubit antichitatea mai mult ca mine, care s'o fi visat mai mult şi să-şi fi dat mai multă

osteneală pentru a o cunoaşte? Totuşi, în cărţile mele, sunt unul din oamenii cei mai puţin antici, din câţi pot exista. Cine m'ar judeca după înfăţişare, ar crede că trebue să scriu epic sau dramatic, folosind brutalitatea faptelor, în timp ce eu mă complac în subiecte de analiză şi anatomie. Cărţile pe care năzuiesc mai mult să le fac sunt tocmai acelea pentru care am mai puţine mijloace »[8]. In aceleaşi fel scrie André Gide: « Mi-e cu mult mai uşor a face să vorbească un personaj, decât să mă exprim în numele meu propriu şi aceasta cu atât mai mult cu cât personajul creat diferă mai mult de mine... N'am scris niciodată ceva mai bun şi cu mai multă uşurinţă decât monologurile lui Lafcadio sau jurnalul Alissei »[9]. In această independenţă a artistului de datele experienţei sale, stă sentimentul de libertate internă care întovărăşeşte aproape tot timpul lucrarea invenţiei şi din care Volkelt făcea una din componentele fantasiei creatoare[10]. Iar ceea ce stabilim aci nu stă nicidecum în contrazicere cu puterea intuitivă a memoriei artistului. Fără îndoială, faţă de obişnuita amintire decolorată a oamenilor, artistul regăseşte imaginile sale într'o forţă sensibilă egală sau chiar superioară primei percepţii. Literatura ne oferă multe exemple în această direcţie şi pe unele din ele le-am amintit şi noi. Dar deşi fixarea şi reproducerea imaginilor se fac uneori cu atâta putere, încât pictorul Marquardt a putut desemna odată până în ultimele detalii un turn pe lângă care trecuse o singură dată şi foarte distrat, în mod general reproducerile artistului se înşiră în altă ordine decât aceea în care au fost ele grupate în realitate. S'ar putea spune că ceea ce caracterizează memoria artistului este deopotrivă o mare putere de a-şi aminti şi o mare putere de a uita. Având la dispoziţia sa numeroase date imaginative reproductive, dar fiind liber să le folosească în orice configuraţii ar voi, tocmai din pricina însuşirii sale

de a uita ordinea în care ele s'au prezentat în experienţă, numai în chipul acesta memoria artistului poate deveni o aliată a fantasiei sale.

δ) Puterea expresivă

Intuitiv lucid, răscolit de afecte puternice şi înzestrat cu o fantasie mai vie şi mai originală, artistul este în acelaşi timp stăpân peste o facultate expresivă superioară semenilor săi. Toate imaginile sunt înzestrate, în adevăr, cu tendinţa de a se realiza şi, după cum a arătat Ribot, fantasia creatoare cuprinde în sine un element motrice, înclinaţia irezistibilă de a-şi asuma o formă concretă şi de a trece, pe această cale, în lumea obiectelor. Se poate deci spune că puterea expresivă a artistului este o prelungire a fantasiei sale creatoare, după cum aceasta din urmă îşi găseşte materialul şi condiţionarea ei în intuitivitate şi în adâncimea psihică. Este adevărat că nu în toate cazurile activitatea internă a fantasiei creatoare găseşte mijlocul de a se converti în expresie externă. Sunt reverii ale spiritului care nu prind niciodată corp. « Reveria, scrie Ribot, este echivalentul veleităţilor; visătorii sunt abulicii imaginaţiei creatoare »[1]. Spre deosebire de visători şi de veleitari, artistul reuşeşte în mai largă măsură să facă a urma lucrării fantasiei întruparea ei expresivă. Nu numai vivacitatea şi preciziunea imaginilor artistului sunt superioare nivelului comun, dar am spune că însuşi caracterul, virtutea făptuitoare, sunt mai ferme în artist. Din această pricină, se poate afirma, în ciuda unei păreri foarte răspândite, că nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului, decât tocmai visătorul.

Facultatea expresivă, pe de altă parte, nu se alimentează în toate împrejurările din activitatea fantasiei creatoare,

aşa cum este cazul pentru artist. Limbajul este plin de expresii cărora nu le corespunde nicio intuiţie sensibilă, întrezărită de fantasie. Este cazul aşa numitelor « clişee » sau « locuri comune », analizate odată cu multă sagacitate de către Remy de Gourmont. Artistul este slujit de o egală memorie sensibilă, folosită în combinaţiile fantasiei, şi de o memorie verbală; apoi de facultatea suplă de a coordona aceste două memorii, în aşa fel încât oricărui cuvânt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de poet este totdeauna un peisaj *văzut*. Acelaşi peisaj descris de omul comun, scrie Gourmont, nu mai este decât « o construcţie de logică elementară. Cuvintele nu mai izbutesc să ia poziţii noui, pe care nicio realitate internă nu le mai determină. Ele se prezintă în chip necesar în ordinea familiară în care memoria le-a primit. Aşa se face că de cinci secole poeţii francezi inferiori cântă, cu aceleaşi fraze nule, primăvara virgiliană ». Intrebuinţarea frecventă a locurilor comune este situată pe limita patologiei spiritului. Există, în adevăr, o boală a limbajului care constă în pierderea termenilor proprii. Bolnavul care nu mai poate găsi, pentru realitatea pe care vrea s'o denumească, cuvântul care o indică în mod propriu, poate încă s'o arate prin perifrază. « Amnesiacii cuvântului, observă Gourmont, uită mai întâi ce este mai particular în limbă, numele proprii, substantivele, adjectivele, în timp ce părţile limbajului care dovedesc a avea vieaţa cea mai durabilă sunt frazele gata făcute, locuţiunile uzuale. Bolnavii incapabili să articuleze un cuvânt, îşi regăsesc graiul pentru a expectora « clişee ». Felul stilului care ne ocupă ar fi deci una din formele amneziei verbale, ridicate la potenţă literară » [2]. « Clişeul » reprezintă un caz de exces al limbajului asupra gândirii. Cine are un limbaj dominat de locuri comune vorbeşte mai mult decât cugetă. Expresiile gata făcute se inserează în lacunele ide-

aţiei şi i se substitue. « Automatismele verbale, scrie Delacroix, preexistă activităţii cugetării, ele se prezintă la primul ei semn, i se impun şi o depăşesc » [3]. Dar dacă există un exces al limbajului asupra gândirii, există şi excesul contrar. Sunt expresii mai sărace decât gândirea pe care o manifestă. Aşa sunt « propoziţiile cu formă redusă », întrebările, poruncile şi toate enunţările eliptice, pe care în limba franceză le-a notat şi clasificat F. Brunot [4]. Printre acestea distinge filologul francez şi expresiile sentimentului. Felul în care exprimăm sentimentele noastre rămâne mai totdeauna, în vorbirea curentă, inferior sentimentelor însăşi. « Numai o parte a vieţii afective, notează Delacroix, se scurge în limbaj, cealaltă merge către inefabil... Există sentimente vagi şi indicibile care se îndepărtează de expresie, pentrucă n'au nimic de spus. Dar există şi sentimente ameţitoare şi confuze care n'ajung la expresie, pentrucă au de spus prea mult. Prea-multul şi prea-puţinul vieţii afective sunt incapabile deopotrivă să se exprime » [5]. Linguistica modernă a notat cu toate acestea şi acele modificări ale expresiei, prin care aceasta încearcă să se adaptaze sentimentelor care o premerg şi pe care ea trebue să le manifeste. Inflexiunile vocii, acceleraţia debitului, intensificarea unuia sau altuia dintre termenii frazei, exclamaţiile, sufixele afective, alegerea cuvintelor şi ordinea lor în frază, sunt tot atâtea mijloace prin care limbajul devine receptiv pentru vieaţa afectivă [6]. Poetul Paul Claudel a imaginat odată, într'o frumoasă pagină, două femei vorbind cu vivacitate, dar în aşa fel, încât cineva care le-ar fi ascultat dintr'o cameră vecină, ar fi prins numai intonaţiile lor, nu şi înţelesul cuvintelor rostite. Aceste intonaţii, contraste de timbre, ondulări ale frazei, felul vocilor de a se întâmpina şi de a-şi răspunde alcătuesc pentru Claudel substanţa inefabilă, eterul uşor şi volatil din care este făcută poezia.

In comparaţie cu însufleţirea efectivă a vorbirii fireşti, vechiul alexandrin al prosodiei clasice pare mai de grabă proză, « ceva în acelaşi timp infantil şi bătrânicios, pedant şi mecanic, inventat pentru a despuia vibraţiile sufletului, iniţiativele sonore ale simplei Psyche, de accentul lor cel mai naiv şi de floarea lor cea mai delicată »[7]. Limbajul comun are, aşa dar, unele mijloace de a se modela după vieaţa intimă a sentimentului. Omul cel mai banal devine poet întru cât adaptează vorbirea sa la palpitaţiile afectivităţii. Dar poetul şi, în general, artiştii izbutesc pe această cale cu atât mai mult succes. Indepărtând toate opacităţile limbajului, contextele ei prestabilite şi neintuitive şi desvoltând numai virtualităţile expresive ale vorbirii comune, artistul ni se dovedeşte a fi o fiinţă în care unele facultăţi obşteşti cresc şi se exaltează. Intocmai ca intuitivitatea, adâncimea psihică şi fantasia sa creatoare, puterea expresivă a artistului este o însuşire ale cărei rădăcini sunt împlântate în psihologia generală şi care îl diferenţiază pe artist numai gradual de restul oamenilor.

In sufletul artistului, imaginile sensibile se împerechiază cu imaginea expresiei corespunzătoare. Astfel de « imagini-perechi », cum le numeşte L. Arréat odată, există fireşte la acei artişti la cari expresia nu coincide în materialitatea ei cu data sensibilă pe care trebue s'o reprezinte. Astfel, compozitorul stăpâneşte într'un chip strâns asociat reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care îl exprimă. Poetul posedă în acelaşi timp cu sentimentul, concepţia sau viziunea sa şi cuvintele, încatenarea lor şi mişcarea generală a frazelor corespunzătoare. Sculptorul îşi reprezintă simultan o formă şi gestul plastic care o poate realiza într'un material. Pentru pictor însă « imaginea-pereche » a celorlalţi artişti se rezolvă în identitate simplă, întru cât coloarea pe care şi-o reprezintă nu diferă întru nimic de reprezentarea colorii materiale care urmează s'o exprime pe cea dintâi. Spre deosebire de pictor, la toţi ceilalţi artişti se poate distinge între imaginea sensibilă şi imaginea expresiei, deşi aceste două varietăţi sunt adânc unite. In acest înţeles se poate cu multă dreptate spune că muzicantul gândeşte în sunete, sculptorul în forme şi poetul în cuvinte. Atât de adânc se asociază imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în mentalitatea artistului, încât acesta din urmă are totdeauna sentimentul unicităţii absolute a expresiilor sale. Omul comun poate exprima acelaşi lucru în chipuri deosebite; artistul într'un chip unic şi de neînlocuit. Două sau mai multe « variante » ale aceleiaşi poezii sunt de fapt nişte poezii noui, corespunzând unor viziuni deosebite. Uneori poetul simte lămurit că pentru expresia sentimentului şi viziunii sale, are nevoie de un anumit sistem de semne, cum ar fi de pildă acelea care alcătuesc o limbă anumită. Aşa a simţit poetul austriac Rainer Maria Rilke, într'o anumită împrejurare, că trebue să scrie în franţuzeşte, deşi limba lui obişnuită era alta. « Anul trecut, povesteşte odată Rilke lui Ch. Du Bos, sărbătorindu-se cinquantenarul lui Hofmannsthal, voiam să mă asociez şi eu, să dau un semn oarecare, fără să ştiu bine ce anume trebue să fac. Am deschis atunci carnetul pe care îl port totdeauna cu mine şi în care notez treptat titlurile poemelor pe care vreau să le scriu, întâlnind cuvântul: *Corne d'abondance.* Mi-am spus că tema aceasta i-ar conveni foarte bine lui Hofmannsthal şi am început îndată, gândindu-mă la cuvântul german echivalent *Füllhorn,* să compun un poem german, pe care l-am scris de altfel foarte repede. Simţeam însă că planul meu nu fusese realizat pe deplin şi cuvântul francez îmi reveni în primul plan al conştiinţei. Incepui deci să compun îndată un alt poem în franţuzeşte, purtând de data aceasta titlul *Corne d'a-*

bondance, întrebându-mă tot timpul dacă nu mă voiu găsi în fața unei simple traduceri a celui dintâiu. Ceea ce s'a produs a fost însă tocmai contrariul și, fără voia mea, poemul francez s'a orientat dela sine într'o direcție cu totul deosebită » [8]. Rilke a întocmit de altfel un întreg volum de poeme scrise direct în limba franceză, arătând adeseori constrângerea interioară căreia i s'a supus, folosind o altă limbă decât limba sa maternă. Unitatea concepției cu expresia, una din formele cele mai caracteristice pe care și-o asumă puterea expresivă în artist, nu poate fi ilustrată mai bine ca în exemplul pe care ni-l oferă Rilke.

Nesfârșită este sensibilitatea artistului pentru expresie, delicatețea cu care resimte nuanțele ei cele mai fine și împotrivirea pe care o încearcă față de tot ce o jicnește. Tipică este din acest punct de vedere o scenă pe care ne-o povestește Zola și în care actorul principal este Flaubert. « Turghenieff, care avea prietenie și admirație pentru Mérimée, voì... ca Flaubert să-i explice de ce găsea că autorul *Colombei* scrie rău. Flaubert ceti deci o pagină, oprindu-se la fiecare linie, blamând pe *qui* și pe *que*, revoltându-se contra expresiilor gata făcute, ca *prendre les armes* și *prodiguer des baisers*. Cacofonia anumitor întâlniri de silabe, uscăciunea sfârșiturilor de fraze, punctuația ilogică, totul fu pomenit pe rând » [9]. Interesant este faptul că Turghenieff, care nu putea avea aceeași sensibilitate pentru limba franceză, și Zola, care era mai puțin artist, nu i-au dat dreptate lui Flaubert. Grija pe care, de altfel, acesta din urmă o purta detaliilor celor mai mărunte ale expresiei este renumită. Corespondența sa este plină de evocări ale acelor nopți de intensă fervoare scriitoricească, în timpul cărora citea cu glas tare fraze din romanele sale în preparație, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor. Iar dintr'o amintire a lui Gautier, povestită fraților Goncourt, știm că pe când

redacta *Madame Bovary*, Flaubert a declarat odată că lucrarea este aproape gata, deoarece știe cum trebue să cadă toate finalele frazelor pe care urmează să le compună [10]. In același fel, analizând psihologia de sciitor a lui Stéphane Mallarmé, criticul A. Thibaudet scrie: « Cuvântul, pentru el, îmbracă o existență prezentă și aproape halucinatorie... Mallarmé concepe esențialul poeziei ca faptul care constă în a înlătura orice cunoștință, în afară de « pietatea pentru cele douăzeci și patru de litere ale alfabetului, așa cum ele s'au fixat, prin miracolul infinității, într'o anumită limbă » [11]. Nu numai fiecare cuvânt, dar fiecare literă era asociată pentru Mallarmé cu anumite valori afective, după cum dovedesc notațiile pe care poetul le face în *Les mots anglais*, o mică scriere puțin cunoscută, citată de Thibaudet.

Trebue adăugat, în fine, că puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fantasiei sale creatoare, dar în același timp o forță capabilă s'o fructifice pe aceasta din urmă. Propriile cunoștințe în arta cântecului, pe care le stăpâneau un Mozart sau Rossini, au fost pline de influențe asupra chipului în care ei se pricepeau a conduce vocile în operele lor. L. Arréat, care amintește acest exemplu, poate apoi adăuga și pe acela al lui Liszt, ale cărui compoziții au fost redevabile într'un mare grad neîntrecutei sale abilități tehnice [12]. Cât despre poeți, ingenioasa analiză a lui Ch. Renouvier a arătat odată cum marele dar verbal al lui V. Hugo, puterea sa de a-și reprezenta cuvinte, asociată cu nenumăratele sugestii legate de acestea, sunt răspunzătoare de caracterul digresiv și enumerativ al liricei lui [13]. Tocmai faptul, subliniat mai înainte, că imaginile împerechiate, date în psihologia artistului, sunt adânc solidare, explică faptul evidențiat adeseori că puterea expresivă decurge nu numai din intuitivitatea și fantasia mai vie

a artistului, dar şi împrejurarea că aceste însuşiri sporesc prin însăşi acţiunea de a le manifesta şi comunica. Vechea înţelepciune estetică a lui Boileau afirma că « ceea ce este bine conceput, poate fi enunţat cu claritate ». Cu aceeaşi dreptate se poate însă adăuga că « ceea ce este mai bine enunţat, devine mai limpede şi pentru spirit ». Ca în toate domeniile vieţii, tot astfel şi în psihologia artistului, raportul dintre cauze şi efecte reprezintă o ordine reversibilă, în care consecinţele se pot întoarce asupra pricinilor, pentru a le întări şi activa.

c) GENIU ŞI TALENT

Insuşirile sufleteşti care, în acţiunea lor solidară şi reciprocă, alcătuesc structura artistică, înfăţişând potenţarea unor facultăţi psihologice comune, se pune întrebarea dacă nu cumva ele se diferenţează după însuşi gradul intensităţii lor. Ideea după care geniul artistic ar fi un caz aparte al psihologiei, un ansamblu de calităţi dela care restul oamenilor ar fi excluşi, ni s'a dovedit cu neputinţă de susţinut. Nu este niciuna din trăsăturile care compun portretul artistului a cărei anticipare să n'o aflăm printre energiile şi funcţiunile psihologiei generale. Intuitivitatea artistului şi afectivitatea sa, fantasia creatoare şi puterea sa expresivă se regăsesc într'un grad mai mic printre posibilităţile exemplarului comun al umanităţii. Dar dacă aceleaşi însuşiri pot apărea şi cu o intensitate redusă şi cu una foarte mare, nu cumva între aceste extreme se poate intercala cazul intermediar al intensităţii lor potrivite? Experienţa artistică ne face să simţim lămurit că nu toţi artiştii se găsesc la acelaşi nivel. « Dacă cultura noastră ne îngădue să simţim cu justeţe, scrie odată J. Segond, putem să ne dăm seama cât este de inferior geniul lui Musset faţă de acela al unui Hugo sau Lamartine. Oricât de mare ar fi admirabilul Sofocle, el este totuşi mai puţin admirabil şi genial ca sublimul Eschil. Putem oare aşeza pe Schubert în rangul suveran care este acela al unui Beethoven? Putem face oare din Fragonard egalul unui Watteau? Rude este oare... deopotrivă cu Rodin sau Bourdelle? ». După părerea lui Segond unii din aceşti artişti sunt *genii*, pe când ceilalţi simple *talente*. Intre geniu şi talent nu există însă un abis. Geniul n'ar fi decât exaltarea unor însuşiri care, chiar în cazul talentului, ar înfăţişa sporirea mai redusă a unor funcţiuni obişnuite. « Ce este în definitiv talentul, se întreabă Segond... dacă nu o medie mobilă între înălţimea inaccesibilă a geniului şi puterea care se ascunde în oricare din noi, dar care este prea slabă pentru o creaţie adevărată » [1].

Simpla gradualitate nu mi se pare însă a explica toate deosebirile dintre talent şi geniu. Evident, geniul reprezentând cazul excesiv al unor însuşiri curente, talentul nu se poate găsi decât pe linia acestei creşteri. Dar stabilirea simplei diferenţieri graduale între geniu şi omul comun şi-a istovit interesul din momentul în care am putut lichida părerea că geniul ar putea fi o excepţie monstruoasă în umanitate. Din clipa în care am anexat problema artistului psihologiei generale, obţinând dovada că pentru studiul lui valorează categoriile şi metodele ştiinţei sufletului, putem încerca să diferenţiem domeniul psihologic al creatorului de artă şi după alte criterii decât ale gradualităţii. Ceea ce putem aştepta dela o astfel de încercare este nu numai o deosebire mai bună între geniu şi talent, dar şi o conturare mai precisă a întregului domeniu. Şi încercarea trebue făcută cu atât mai multe cuvinte, cu cât în faţa unei realităţi calitative cum este psihologia

artistului, singurul criteriu cantitativ rămâne insuficient. Nu vom şti niciodată pe deplin ce este artistul, câtă vreme nu-l vom înţelege decât ca pe o potenţare a omului comun. Vederea aceasta, justă şi suficientă câtă vreme trebuia să legitimăm studiul lui cu mijloacele psihologiei, urmează acum a fi completată.

Fără a folosi deocamdată criterii noui, de natură calitativă, o altă deosebire graduală, provenind din felul intermitent al structurii artistice, se cuvine a fi pusă în lumină. Am arătat, în adevăr, că artistul nu este deopotrivă cu sine în toate momentele vieţii sale. Alături de clipele sale creatoare, câte altele opace şi banale în care artistul nu depăşeşte nivelul psihologic comun! Nu în toate împrejurările, intuitivitatea şi fantasia artistului, adâncimea sa psihică şi puterea sa expresivă ating intensitatea lor posibilă. Dar această intermitenţă a structurii artistice poate fi totuşi mai frecventă sau mai rară. In cazul talentului, funcţiunile artistului se pot suspenda mai îndelung şi se amestecă mai puţin cu substanţa generală a vieţii sale. Geniul rămâne însă artist chiar în momentele mai îndepărtate de exerciţiul propriu zis al artei lui şi îşi hrăneşte în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieţi sufleteşti. Ceea ce ne izbeşte în primul rând când considerăm pe artiştii cărora le putem recunoaşte talent, dar nu geniu, este nu numai alternanţa foarte rapidă în ei a artistului cu omul banal, dar şi uşurinţa cu care pot trece dela o stare la alta, ca o dovadă a slabei aderenţe a creatorului de restul omului. In numeroase ocazii şi cu cea mai mare facilitate, un talent muzical, plastic sau poetic pot închgheba o producţie agreabilă, după care trezirea omului comun este cu atât mai puternică. Această relativă neatârnare a artistului de omul de rând, în cazul talentului, se resimte în producţia lui, înzestrată cu un ecou mai slab, fără consecinţe pentru el sau pentru noi. Ceea ce nu porneşte din întregimea omului nu angajează nici totalitatea umanităţii în noi. Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc. Ne oprim în faţa lor cu partea superficială a conştiinţei noastre, dar nu ne dăruim lor pe de-a-întregul şi nu ne lăsăm stăpâniţi de ele până în ultima adâncime.

Altfel se întâmplă cu geniul şi cu operele lui. Deşi structura lui artistică este tot intermitentă, ea are tendinţa de a-şi anexa întregul domeniu al conştiinţei. Filistinul apare mai rar alături de artist în cazul lui. Vieaţa lui sufletească are un caracter mai permanent creator. Convergenţa momentelor sale sufleteşti în direcţia operei este mai strânsă. De aceea regăsim pe artist chiar în prilejurile şi în clipele când ne-am fi aşteptat mai puţin. Paradoxul geniului apare însă în momentul când trebue să constatăm că deşi orientarea lui artistică este mai statornică şi mai intensă, facilitatea lui poate fi mai mică decât a talentului. Cazul lui Leonardo da Vinci care n'a izbutit, într'o vieaţă întreagă, să termine o duzină de pânze, este un exemplu ilustrativ pentru această situaţie. De sigur, există şi genii pline de facilitate, bogate în talent, un Raffael, un Tizian, un Rubens, un Mozart, un Hugo. Dar există şi cazul contrar al geniilor lipsite de uşurinţa talentului, un Leonardo, un Corregio, un Kleist. Este ca şi cum având să poarte o povară mai mare, toate aceste înzestrări geniale se mişcă mai greu. Bogăţia lor îi stânjeneşte şi întocmai ca marii copaci cari, înfigând rădăcini mai adânci în pământ, cresc mai încet, profunzimea din care se înalţă unele creaţii geniale, le face să se întocmească mai încet şi mai rar. Dar primind în ele o experienţă mai vastă şi mai bogată, operele geniului trezesc un ecou mai întins şi influenţa lor ne stăpâneşte mai complet.

Este o consecinţă a celor arătate până aci faptul că pe când din operele talentului ne vorbeşte numai un artist, în acela al geniului se rosteşte un om. In impresia care se formează în noi din frecventarea personalităţilor geniale intră numeroşi factori extra-estetici. Totdeauna în impresia genialităţii intră ca un element hotărîtor sentimentul unei noui evaluaţii etice şi religioase a lumii şi vieţii. Din această pricină, numai geniile nu şi talentele se găsesc în locurile de conducători spirituali ai umanităţii. Un artist, care nu este decât artist, nu poate pretinde la acest titlu şi nici la acela de om de geniu. Prin arta sa, dar depăşind prin înrâurirea pe care o exercită simpla impresie estetică, artistul de geniu ştie să-şi asocieze interesele fundamentale ale oamenilor. De aceea în jurul personalităţilor de geniu se grupează, nu numai publicul amatorilor de frumos, ci umanitatea suferindă şi luptătoare. Cât de strâmtă trebue să ne apară deci ideea care, începând dela Kant şi în vremea întregului romantism, recunoaşte în artă singurul domeniu de activitatea al geniului. In ştiinţă, spunea Kant, cercetarea, aplicaţia şi metoda pot duce pe oricine, prin mecanismul natural al gândirii, la rezultatele cele mai de seamă; nu însă şi în artă, unde se cere o înzestrare deopotrivă cu energiile creatoare ale naturii. Un savant poate fi format în şcoala altora, nu însă şi un artist. Iar dacă se cuvine a rezerva termenul de geniu, numai înzestrărilor înnăscute şi absolut originale, se înţelege de ce poate fi el meritat cu adevărat numai de artist [2]. Interesantele observaţii ale lui Kant sunt însă juste mai mult prin ceea ce ele afirmă, decât prin ceea ce neagă. Este oare sigur că nu pot exista genii ştiinţifice? Reuşitele cele mai de seamă ale ştiinţei stau oare în posibilităţile oricărei inteligenţe omeneşti? Nu trebue oare să recunoaştem şi marilor capete ştiinţifice o spontaneitate

şi o originalitate care îndreptăţeşte calificarea lor de genii? Nu există apoi genii etice şi religioase? Toţi aceştia, deopotrivă cu marii artişti, pot crea noui valori ale lumii şi vieţii şi în această facultate a lor stă temeiul impresiei de genialitate cu care le răspundem. Cum putem limita oare întrebuinţarea calificării de geniu în favoarea exclusivă a artiştilor, când ei o merită pe deplin, numai atunci când păstrează ceva din firea înţelepţilor şi a profeţilor?

Dar poate că geniul nu este altceva decât facultatea de a crea plăsmuiri *vii*? Geniul n'ar fi atunci decât însuşirea care repetă în om şi aminteşte pe Creatorul lumii. Când pe la începutul veacului al XVIII-lea s'a elaborat doctrina modernă a geniului, lucrul s'a făcut cu sprijinul acestor reprezentări religioase. Imprejurarea apare limpede în scrierile lui Shaftesbury, unul din primii filosofi ai geniului. « Poetul, scrie Shaftesbury, este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter. Intocmai ca acest artist suveran sau ca natura plastică şi universală, el plăsmueşte un întreg coherent şi proporţionat în el însuşi, cu subordonarea voită a părţilor componente » [3]. Se înţelege însă că armonia operelor geniale nu este o potrivire mecanică de lucruri care îşi convin: un principiu viu le susţine, un suflet le poartă. Justa adaptare a colorilor în costumul unei femei elegante sau aceea a liniilor şi tonurilor în decorarea unui interior nu sunt încă opere de geniu. Existenţa acestora nu se isprăveşte în simplul plan al sensaţiilor; ele cuprind mai mult şi pătrund mai adânc. Există de sigur şi tablouri, melodii sau versuri care nu sunt mai mult decât combinaţii plăcute de colori, sunete sau cuvinte. Sub categoria decorativului intră şi numeroase opere ale pictorilor, compositorilor sau poeţilor; dar nu acestora le rezervăm atributul de geniale. Rangul suprem al genialităţii îl recunoaştem numai ope-

relor a căror unitate provine din aceea a sufletului original care se manifestă prin ele. Prezența unui astfel de suflet leagă între ele aspectele variate și le constitue într'o adevărată unitate organică. Un suflet original știe să selecteze și să impună anumite valori și sub influența lui înfățișările haotice ale lumii se aleg și se grupează în unități expresive. Cine nu are un asemenea suflet original, creator de valori, simplele înzestrări de talent, nu pot izbuti altceva decât combinații decorative sau pot cel mult imita pe marii originali, purtând glasul lor mai departe. Dar originalitatea se imită cu greutate. Totdeauna vom recunoaște în vocea artiștilor de a doua mână matități ale sunetului, contradicții ale tonului, coadaptări insuficiente. Unitatea operelor lor se va resimți în consecință.

Aderența mai slabă a artistului de restul omului, în cazul talentului, explică apoi educabilitatea acestuia, putința lui de a face achiziții noui și de a se perfecționa. Geniul este însă înnăscut și improgresiv. Lucrarea lui se leagă de temeliile individualității, pe când a talentului de straturi mai superficiale ale conștiinței, capabile de a fi modificate și îmbunătățite. Putem desigur educa deprinderile omului și funcțiunile lui de relație, nu însă individualitatea lui. Un artist poate ajunge să vadă mai bine și să exprime mai precis sau mai sugestiv, nu însă să devie mai original. Dar cum toate funcțiunile artistului sunt solidare și cum intuitivitatea și expresivitatea lui sunt comandate și orientate de chipul lui mai adânc de a resimți lumea și vieața, acolo unde acesta lipsește, voința intervine pentru a-l înlocui. Operele talentului au astfel un caracter *voit*, pe când acelea ale geniului unul cu totul natural. In lucrarea talentului devine sensibilă sforțarea, strădunța de a ține laolaltă și de a conduce convergent elementele operei. Aceleași efecte se produc pentru geniu

în modul cel mai firesc și cu cea mai mare ușurință. Există evident și genii cu elaborația dificilă; chinurile lor sunt deopotrivă cu spasmele nașterii, nu cu ostenelile lucrătorului care are de îndeplinit o muncă grea. Atingem astfel o nouă deosebire între geniu și talent. Lucrarea voită a talentului se întovărășește într'o mai largă măsură cu conștiința; geniul este mai îndatorat inconștientului său. Opera talentului este mai previzibilă, mai logic călăuzită, mai dominată de funcțiunile raționale ale conștiinței; opera geniului este însă mai neașteptată, mai bogată în surprize, mai irațională. Talentul știe mai bine încotro se îndreaptă, geniul poate fi adeseori el însuși uimit de punctul unde a ajuns. Fără îndoială, factori raționali și iraționali, conștienți și inconștienți se amestecă în creația oricărui artist, dar dosajul lor este felurit în cazul talentului sau al geniului. Pentru a înțelege această nouă diferențiere este însă necesară cunoașterea procesului creator, a cărui analiză urmează s'o întreprindem acum.

2. CREAȚIA ARTISTICĂ

Elementele structurii artistice, așa cum le-am descris în capitolul anterior, nu sunt active tot timpul și nici în aceeași măsură. Există o succesivitate și o denivelare a însușirilor artistice în procesul de constituire al unei opere. Pentru ca o operă de artă să ia naștere este necesară mai întâi o stare de *pregătire*, în timpul căreia conștiința asimilează și desvoltă materialele și facultățile cu ajutorul cărora opera se va clădi. Dincolo de această stare, apare clipa fulgerătoare a *inspirației*, sinteză provizorie și spontană a materialelor pregătirii, pe care conștiința o primește ca un dar al inconștientului. Rodul inspirației evoluiază, desvoltându-se, transformându-se sau primind grefa unor alte inspirații. Este ceea ce cu un cuvânt se numește faza de *invenție*. In fine, concepția operei trebue realizată într'un material oarecare, folosind anumite procedee tehnice: *execuția* încheie, așa dar, procesul. Nevoile analizei ne fac a distinge între aceste felurite etape, făcând din ele momentele succesive și exclusive unele față de altele ale unei aceleeași serii. Lucrul este adevărat grosso modo; privind însă mai de aproape vom avea ocazia să recunoaștem împrejurări în care aceste felurite momente se întrepătrund și se solicită reciproc. Considerându-le deocamdată separat, trebue adăogat că diversele însușiri artistice nu sunt interesate depotrivă și în egală măsură

în timpul fiecăreia din fazele amintite în parte. Sunt clipe ale procesului creator în care intuitivitatea este mai activă, altele în care adâncimea psihică, fantasia creatoare sau puterea expresivă intră în ritmul unei funcționări mai intense. Pe de altă parte, nu numai facultățile proprii și caracteristice structurii artistice suferă această denivelare în timpul constituirii operii, dar și funcțiunile generale și comune ale vieții sufletești. Sunt etape ale creației în care activitatea inconștientă și irațională este mai vie și altele în care lucrează mai intens energiile conștiente și logice. Pentru a stabili toate aceste diferențieri este însă nevoie a studia pe rând fazele creației artistice, începând cu:

a) PREGĂTIREA OPEREI

Niciun artist nu poate spune când începe pregătirea uneia din operele lui. In majoritatea cazurilor, de sigur foarte de timpuriu, dacă ținem seama în ce măsură activitatea artistică este debitoare primelor impresii ale copilăriei. Artistul este omul care se simte mai mult urmărit de copilăria lui. Pe când pentru majoritatea indivizilor, copilăria rămâne un domeniu învăluit în umbră și uitare, artistul revine necontenit către ea, pentru a găsi acolo o bună parte din materialele constitutive ale operei lui. Individul comun este de obiceiu omul practic, trăind în prezentul în care se desfășoară interesele lui. Pentru a te întoarce către sfera de amintiri ale copilăriei, este necesară o disponibilitate a atenției, o predispoziție către contemplarea gratuită care caracterizează în deobște pe artist. In al doilea rând, dacă admitem împreună cu psihanaliza, că opera alcătuește corectarea unei realități resimțită ca nesatisfăcătoare, unde o poate afla artistul mai

bine ca printre reminiscențele copilăriei, epocă în care dorințele se împlinesc mai ușor, în care diferența de potențial dintre năzuințe și realizare este mai mică? In fine, intuitivitatea copilăriei este superioară, impresiile ei nu se amestecă și nu se anulează în pasta prenoțiunilor, așa cum este în genere cazul pentru adult. Lumea trăiește în colori mai fragede pentru copil; reacțiile lui sunt mai virginale. Este firesc deci ca artistul să revină către începuturile vieții sale. Și de fapt, numeroși sunt artiștii, în primul rând artiștii narativi, un Rousseau, un Goethe, un Tolstoi, un Stendhal, cari și-au povestit cu plăcere copilăria. Când n'au făcut-o în numele lor propriu și sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, așa cum este cazul unui Dickens, Daudet, Dostoevski, etc., arată cât datoresc și aceștia primelor lor amintiri. Situația poate fi verificată și pentru unii dintre artiștii plastici. S'a vorbit astfel uneori de infantilismul unor pictori renumiți. In ce-l privește pe Leonardo da Vinci, Freud susține că întreaga lui operă a fost dominată de anumite impresii ale copilului de altădată. Un caz limpede de infantilism este acela al lui Van Gogh, al cărui atașament de fratele său Theo, pentru plăcerea căruia a continuat totdeauna să picteze, menținea o legătură cordială care îl fericise altădată. Intreaga pictură a lui Van Gogh este o perseverare în sfera copilăriei. Și după cum observă unul dintre psihologii cari l-au studiat, este semnificativ pentru infantilismul pictorului olandez, faptul că el a semnat totdeauna cu numele lui mic, Vincent: o trăsătură care îl apropie de altfel de Leonardo și de Rembrandt [1]. Fără a ne opri mai pe larg asupra problemei complexelor « infantile » în creația artistică, putem reține totuși principiul că pregătirea unei opere nu începe într'un moment precis, ci că foarte adeseori

ea se leagă prin rădăcini adânci și difuze de primii ani ai vieții.

Să adăugăm îndată că peste amintirile copilăriei se suprapune experiența vieții. Sute și mii de experiențe, pe care artistul nu le-a căutat, pe care le-a receptat fără să-și dea seama imediat ce pot deveni pentru el, se varsă în receptacolul operei. Puterea sa de a simți, în care fantasia creatoare a artistului găsește centrul activ al plăsmuirilor sale, se formează și se adâncește în nenumăratele împrejurări ale existenței. Se poate cita în această privință o frumoasă pagină a lui Rainer Maria Rilke, în care ni se desvălue țesătura deasă de evenimente și de reacții în fața lor din care este făcut un singur vers. « Pentru a scrie un singur vers, notează Rilke, trebue să fi văzut multe orașe, oameni și lucruri, trebue să cunoști animalele, să simți cum sboară păsările și să știi ce mișcare fac micile flori când se deschid dimineața. Trebue să-ți reamintești de drumuri în regiuni necunoscute, de întâlniri neașteptate, de plecări pe care le presimțeai de mult, de acele zile ale copilăriei al căror mister nu s'a luminat încă, de părinții tăi pe cari i-ai jignit tocmai atunci când îți aduceau o bucurie rămasă neînțeleasă, de boli ale copilăriei care începeau atât de ciudat, prin transformări atât de profunde și grave și trebue să-și reamintești de zile petrecute în camere calme și închise, de dimineți la malul mării, de marea însăși, de multe mări și de nopți de călătorie care fremătau intens și sburau împreună cu toate stelele. . .[2]. Vastă și indefinită este substanța de vieață din care se distilează o operă de artă, oricât de mărginite ar fi proporțiile ei. Intocmai cum sucul unei fructe sau parfumul unei flori presupun întreaga existență minerală și organică a pământului, un singur vers dintr'o poemă se desprinde din perspectiva întregei vieți sufletești a artistului care l-a făurit.

Dar tocmai împrejurarea că faza de preparaţie a unei opere este difuză şi coincide cu însăşi limitele experienţei artistului, arată cât de greşită este metoda care vrea să găsească într'un eveniment anumit, originea precisă a fiecăreia dintre operele sale. Se ştie ce aplicaţie a dat în Germania acestei metode istoricul literar Scherer şi şcoala sa, atunci de pildă când credeau a recunoaşte originea unei plăsmuiri artistice cum este Mephisto, în Merck, un cunoscut al lui Goethe, şi în portretul Margaretei, amintiri din relaţiile poetului cu Friederike Brion. Această metodă s'a bucurat de o largă răspândire, datorită de sigur uşurinţei cu care poate fi manevrată. Astăzi încă numeroşi sunt cercetătorii cari în faţa unei opere de artă socotesc a avea în primul rând datoria de a găsi evenimentul care a inspirat-o. De sigur, artiştii înşişi nu gândesc la fel şi unii din ei au găsit prilejul de a protesta împotriva acestei înţelegeri micşorătoare a artei. Astfel, Flaubert într'o scrisoare adresată prietenei sale Louise Colet: « Mă întrebi, scrie el, dacă cele câteva rânduri pe care ţi le-am trimis, au fost scrise pentru tine. Ai vrea să ştii pentru cine, geloaso? Pentru nimeni, ca tot ce-am scris. M'am oprit totdeauna de a pune ceva din mine în operele mele şi totuşi am pus mult. Totdeauna am încercat să nu reduc arta la satisfacţia unei personalităţi izolate. Am scris pagini pline de afecţiune şi pagini fierbinţi fără nicio înflăcărare a sângelui. Am închipuit, mi-am reamintit şi am combinat. Rândurile pe care le-ai citit nu corespund niciunei amintiri »[3]. Nu numai că foarte deseori creaţia se produce în desăvârşită independenţă de împrejurările precise ale vieţii artiştilor, capabile a fi identificate în biografia lor, fie acestea evenimente pe care le-au trăit, oameni cu cari soarta lor s'a încrucişat sau medii în care s'au desvoltat, dar uneori opera lor păstrează tocmai semnul

opoziţiei faţă de acestea. Reacţia antagonistă a unora dintre artişti faţă de mediul lor este un fapt pe care îl putem deseori constata. Cuprinsul vieţii reapare astfel în operă cu semnul schimbat şi aceasta din urmă în loc de a fi oglindirea celei dintâi, este reconstrucţia ei răsturnată, într'un plan izolat şi opus. In acest sens a putut arăta odată un biograf al lui Stendhal, cum întregul fel de a simţi al autorului lui « Le Rouge et le Noir » s'a format, nu sub influenţa modelelor care i-au străjuit copilăria şi tinereţea, ci din împotrivirea sistematică faţă de ele. « Primejdia educaţiilor fericite, ni se spune, este că copilul primeşte fără control opiniile şi deprinderile mediului său. Printr'un efect simetric, copilăriile contrariate desvoltă o nevoie de universală contradicţie. Ceea ce Stendhal numeşte « espagnolismul » său n'a fost decât această reacţie brutală a unei personalităţi fortificate, prin singurătate şi constrângere, împotriva ideilor mediului familial. In orice materie şi în toate privinţele, Stendhal lua orbeşte o poziţie contrarie faţă de Cherubin Beyle şi de mătuşa Sophie; el se aşeza cu ştiinţă la antipozii felului lor de a gândi şi de a se purta »[4]. Metoda explicaţiei biografice a artei se izbeşte astfel de mari greutăţi, întru cât artiştii s'au complăcut uneori a se face independenţi de împrejurările concrete ale vieţii lor, iar în alte rânduri le-au dominat dintr'o poziţie antagonistă.

Toate acestea nu înseamnă însă că artiştii despre cari vorbim n'au folosit nimic din experienţele lor, că opera clădită de ei n'a trecut printr'o fază de preparaţie, ci numai că punerea acesteia în legătură cu anumite evenimente precise ale biografiei se izbeşte de mari greutăţi. Chiar atunci când artiştii înşişi declară a datora unele din inspiraţiile lor anumitor împrejurări bine conturate, de pildă atunci când Wagner atribue ideea unora din episoadele

« Vasului fantomă » călătoriei sale aventuroase în apropierea coastelor Norvegiei [5], putem spune că circumstanța concretă n'a lucrat decât ca o străpungere de istm, pe urma căreia s'au revărsat apele până atunci izolate ale oceanului interior. Pregătirea operei începuse cu mult înaintea clipei în care s'a desemnat mai întâi figura ei viitoare și schema provizorie întrezărită atunci, a început să primească materiale sau să folosească aptitudini, strânse și desvoltate într'un lung trecut. Căci nu încape îndoială că ceea ce artistul adună în faza de preparație sunt deopotrivă materiale și energii. Care sunt aceste materiale și energii?

De sigur, multe din facultățile care compun structura artistică sunt susceptibile până la un punct a se desvolta. Nu spunem despre atâți artiști, mai cu seamă despre acei din categoria talentului, că vieața i-a adâncit, că limpezimea viziunii lor și puterea lor de a examina au crescut cu timpul? Nu trebue oare să constatăm un progres al înzestrării, atunci când studiem pe Alecsandri, între cele dintâi versuri pe care le-a scris și « Pastelurile » sale, rod al maturității? Am arătat că în mod general geniul este mai improgresiv decât talentul și că iraționalul creației sale este atât de mare, încât lucrarea lui rămâne independentă de acumulările experienței. Talentul este în schimb susceptibil de perfecționare. Și totuși nu toți factorii structurii artistice sunt capabili a se desvolta în aceeași măsură. Energia reacției sentimentale, puterea de a călăuzi afectul în adâncime, deopotrivă cu ingeniozitatea fantasiei, sunt daruri fixate în organizația noastră și ca atare improgresive ca și aceasta. Nimeni nu poate dobândi o facultate mai bogată a răsunetului afectiv și o fantasie mai vie decât acelea pe care natura i le-a dăruit din primul moment. Nimeni nu le poate câștiga în proporții cât de reduse, dacă « natura »

i le-a refuzat cu totul. Dimpotrivă, intuitivitatea și puterea expresivă pot crește și se pot perfecționa. Metodele observației pot folosi și intuitivității. Cine străbate jurnalul intim al lui Jules Renard are adeseori impresia că artistul se aplică la lucrarea de încercare și creștere a puterilor intuitive care vor obține mai târziu notațiile din « Histoire naturelle ». De asemeni, studiul artiștilor mai vechi poate educa puterea expresivă. Se cunoaște astfel cazul unor poeți izbutind să se exprime desăvârșit într'o altă limbă decât aceea a nașterii lor, de pildă a unui Jean Moréas (Papadiamantopulos), reușind să-și anexeze cu măestrie instrumentul limbii franceze, printr'o lungă și zeloasă frecventare a poeților mai vechi. Această perfecționare a energiilor creației se obține uneori în șirul operelor aceluiași artist. Opere mai vechi pot apărea astfel ca pregătirea altora mai noui. Alteori, opere simultane, dar nedesăvârșite, par a fi îndeplinit aceeași funcțiune. Pentru a maturiza puterile care avea să slujească marei realizări a lui Faust, vedem astfel pe tânărul Gœthe încercându-se în poeme dramatice și filosofice mai mici, ca « Prometheus », « Satyros », « Mahomet », etc., rămase neterminate: lucrări de antrenament, din care se va desprinde elanul operei definitive.

Am spus că pregătirea n'are numai rolul de a educa puterile creației, dar și pe acela de a strânge un material. Care sunt categoriile acestui material? Fr. Gundolf a încercat odată o clasificare a materialelor pregătirii, distingând între *experiențele originare* și *experiențele culturale* (Urerlebnisse și Bildungserlebnisse) [6]. Cu aplicare la Gœthe, experiențe originare sunt acelea religioase, titanice sau erotice, în timp ce experiențe culturale sunt acelea ale istoriei germane, ale descoperirii lui Shakespeare sau ale antichității clasice, ale călătoriei în Italia sau acelea câștigate în lectura vechilor poeți orientali, etc. Am spune că pe când

experienţele originare sunt izbucnite din propria spontaneitate a artistului, cele culturale sunt obţinute prin mediaţiunea unei sfere de cultură. Evident, distincţia dintre cele două feluri de experienţe interne, integrabile pentru noi în noţiunea largă a pregătirii materiale, nu este radicală. Ele se asociază şi se întrepătrund tot timpul. Astfel, pentru Gundolf, numai creaţiile *lirice* ale lui Gœthe conţin experienţele sale originare reprezentate în materia eului său, în timp ce operele sale *simbolice* manifestă aceleaşi experienţe originare într'o lume de forme absorbită pe calea culturii, iar cele *alegorice* îmbracă experienţe derivate, de a doua mână, în haina unor plăsmuiri culese tot din cultură. « Faust » este astfel o operă simbolică, deoarece sub lumea lui de forme obiective, împrumutate legendei, simţim pulsaţiile intime ale vieţii poetului, propria sa luptă de a cuceri înţelesul vieţii. Adânca întrepătrundere simbolică a culturii cu experienţa este imposibilă în cazul alegoriei, unde experienţele provenind ele însele dintr'o sferă exterioară, n'au aceeaşi virtute de a asimila formele obiective ale naturii, legendei sau istoriei. Legătura dintre unele şi altele rămâne astfel în cazul alegoriei mai slabă şi mai exterioară. Oricare ar fi însă mecanismul creaţiei în aceste ocazii, distinse cu subtilitate de Gundolf, ceea ce ne interesează să reţinem este cum pregătirea operei se alimentează din îndoitul izvor al trăirilor proprii şi al culturii şi cum, de cele mai multe ori, ambele izvoare îşi amestecă apele lor. Fireşte, sunt artişti la care precumpăneşte originarul, alţii la care domină cultura. Artişti mişcaţi de demonia unor puteri necultivate şi alţii lustruiţi de şcoală, de studii şi de exemple. Comparaţi pe Rimbaud cu Leconte de Lisle! Comparaţi pietatea naivă a unui Ducio, cu arta savantă a unui Raffael, pictor al umanismului, cum a fost numit odată [7]. Este cu neputinţă să nu vedem în sfera căror experienţe s'a petrecut pregătirea unuia sau a celuilalt.

Pregătirea despre care a fost vorba până acum este *inexpresă*, întru cât adună materiale şi ascute facultăţi mai înainte ca viziunea unei opere să se fi format în spiritul artistului. Există însă şi o pregătire *expresă*, care începe a se desfăşura după momentul inspiraţiei. Există o strângere a materialelor şi o exercitare a puterilor care vin să alimenteze sau să sprijine figura unei opere întrezărite. O astfel de pregătire expresă este aceea a lui Zola cercetând vieaţa minierilor în vederea romanului « Germinal », a lui Flaubert studiind istoria Cartaginei, pe când proiecta vasta frescă din « Salammbô » şi a atâtor pictori încercând separat detalii dintr'o compoziţie mai largă. In aceeaşi clasă intră lucrarea virtuosului care prepară un concert sau a actorului care repetă o scenă. Avem de a face în toate aceste împrejurări cu o acţiune dirijată şi coordonată cu o concepţie stabilită în liniile ei largi. Pregătirea expresă nu mai este deci etapa cu care începe procesul creaţiei. Ea se conexează mai de grabă cu momentul execuţiei şi alcătueşte un prim exemplu despre felul în care feluritele faze ale creaţiei se întrepătrund.

B) INSPIRAŢIA

« Entusiasmul nu este starea de suflet a unui scriitor », a spus odată Valéry [1]. Şi pentrucă entusiasmul este una din însuşirile care disting inspiraţia, numeroşi sunt astăzi aceia cari, autorizându-se dela cuvântul lui Valéry, tăgăduesc inspiraţiei orice rol în procesul creator. Mărturiile artiştilor ne îndreptăţesc însă a ne comporta critic faţă de această părere. Există fără îndoială în desfăşurarea de stări sufleteşti care conduce în cele din urmă la realizarea operei un moment explosiv în care se desemnează liniile generale ale operei viitoare. Figura întrezărită se poate modifica cu

timpul şi uneori în asemenea măsură, încât opera terminată să nu mai semene aproape de loc cu schiţa întrezărită în primul moment. Nu este însă mai puţin adevărat că acest prim moment al exploziei pune în mişcare procesul şi că fără el, lucrarea de organizare a operei n'ar începe niciodată.

Apropierea momentului explosiv este resimţită de artist ca o vagă stare de disponibilitate, de cercetare fără obiect, ca o nevoie de a crea neorientată încă asupra unei ţinte. Artiştii au notat-o uneori. « Cineva m'a făcut să observ cu drept cuvânt, scrie Tolstoi, că fac o greşeală nefolosind timpul liber pentru a scrie. De mult nu-mi mai amintesc a fi resimţit o astfel de dorinţă de a scrie, tot atât de puternică, plină de încredere şi sigură pe sine. N'am încă un subiect sau, mai bine zis, n'am niciunul care să mă ispitească în chip deosebit: dar chiar dacă ar fi să mă înşel, cred că aşi putea trata pe oricare »[2]. Valéry a resimţit odată acelaşi moment, conexat cu o stare muzicală: « Cloches, cloches de Gêne... je demeure, l'œil fixé sur la cloche qui à cent mètres d'ici tinte, détourné et la main arrêtée qui tient la plume prête — à quoi? Le vide. Et seuls l'intention, le besoin, l'instinct, le fantôme d'écrire. Écrire quoi? Le mur rappelle à ses losanges le regard »[3]. Este ca un fel de curăţire a câmpului conştiinţei, făcut apt de a primi sămânţa operei. Pe măsură ce aceasta se apropie, adusă de valul vieţii inconştiente, o mare nelinişte pune stăpânire pe artist. Grillparzer a povestit odată noaptea de febră care a precedat plăsmuirea uneia din operele sale. Trezit cu sensaţia că se găseşte în pragul unei boli grele, poetul a aşternut în câteva minute subiectul tragediei « Die Ahnfrau »[4].

In sfârşit, explozia se produce. Dar artistul n'are impresia că ceea ce se organizează în spiritul său este rezultatul unei lucrări active, ci un produs impus de forţe exterioare conştiinţei sale. Au fost artişti cari au izbutit să surprindă

momentul precis al acestei revărsări a inconştientului în conştiinţă. Foarte instructivă este din acest punct de vedere pagina în care Richard Wagner a descris felul în care i-a apărut motivul preludiului la « Aurul Rinului ». « Inapoindu-mă în cursul după amiezei acasă, istoriseşte Wagner, m'am întins pe o canapea tare, aşteptând somnul dorit. Dar somnul nu veni şi simţii numai cum alunec într'o somnolenţă, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într'un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curând un caracter muzical: era acordul în mi bemol major, răsunând şi plutind în arpegii neîntrerupte. Mai târziu aceste arpegii se schimbară în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică şi persistenţa lui părea că dă o semnificaţie profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, avui sensaţia că undele mă acoperă în cascadă şi, înspăimântat, mă trezii. Imi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului din « Aurul Rinului », aşa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da până atunci o formă »[5]. Este una din cele mai izbutite descrieri ale fenomenului inspiraţiei, surprins în însuşi momentul irupţiei lui. Documentele relative la această etapă a creaţiei, pe care le putem spicui în literatura autobiografiilor şi a confesiunilor, sunt fireşte mai numeroase, dar toate se referă mai de grabă la stările cu care inspiraţia se însoţeşte, nu atât la procesul însuşi, aşa cum i-a apărut lui Wagner prin norocul unei clipe unice, dar şi printr'un remarcabil dar de a se observa pe sine.

Printre stările conexate cu inspiraţia putem distinge sentimentul *spontaneităţii*, al *necesităţii* şi *frenezia afectivă*, adică tocmai entusiasmul pe care am văzut că Valéry îl tăgăduia adevăraţilor artişti. Inspiraţia este mai întâi o stare de spontaneitate. Evident, artistul o poate căuta şi uneori ea apare de fapt după ce creatorul a dat atenţiei sale

o anumită direcţie. Chiar în cazul preludiului la « Aurul Rinului », motivul nu i-a apărut lui Wagner decât într'un moment când preocuparea sa era mai stăruitoare. Inspiraţia este în aceste împrejurări soluţia unei probleme, slăbirea unei tensiuni. Dar chiar atunci când inspiraţia este precedată de o fază de pregătire conştientă, explozia ei se însoţeşte cu sentimentul spontaneităţii, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă şi nemijlocită. Când un matematician ajunge la soluţia unei probleme, prin străbaterea tuturor etapelor unui raţionament, el n'are nici impresia unei inspiraţii şi nici nu trăieşte sentimentul spontaneităţii, pentrucă din lanţul ideaţiei sale nu lipseşte niciun inel. In cazul artistului inspirat, lipsesc însă multe inele între lucrarea conştientă anticipatoare şi rezultatul ei tardiv şi neaşteptat, încât ceea ce apare în cele din urmă nu este resimţit ca fructul unei hărnicii mai vechi, ci ca darul spontaneităţii sale. Să adăugăm că situaţia se poate repeta şi pentru unii matematicieni, ca şi pentru toţi oamenii de ştiinţă obsedaţi de vreo problemă a specialităţii lor. In toate aceste cazuri, suntem îndreptăţiţi să spunem că numai începutul şi sfârşitul procesului figurează în conştiinţă, în timp ce desfăşurarea lui medie aparţine travaliului inconştient.

Sentimentul spontaneităţii apare totdeauna împreună cu acel al necesităţii. Rolul inspiraţiei se iveşte ca din nimic, dar cu o forţă căreia artistul nu i se poate sustrage. « Poeziile mele, istorisea Gœthe lui Eckermann, năvăleau subit asupra mea şi cereau a fi făcute fără întârziere, încât mă simţeam obligat să le scriu în aceeaşi clipă »[6]. Unde lipseşte sentimentul necesităţii, inspiraţia nu este autentică şi valoarea operei dubioasă. Este ceea ce afirmă Rilke, sfătuind pe un tânăr discipol: « O operă de artă este bună când apare cu necesitate. In acest fel al originii sale stă

judecata ei »[7]. In fine, aurora unei opere în momentul inspiraţiei se produce uneori cu o efuzie de sentimente puternice, a căror descriere, împreună cu celelalte caracteristice ale inspiraţiei, a făcut-o odată Fr. Nietzsche, într'o pagină devenită clasică şi pe care ne cerem voie a o transcrie în întregime: « Avut-a cineva, la acest sfârşit al veacului al XIX-lea, noţiunea clară despre ceea ce poeţii, în marile epoce ale umanităţii, numeau *inspiraţie?* Dacă nimeni n'o cunoaşte, vă voiu explica-o eu. Cine păstrează în sine cea mai mică parcelă de superstiţie, nu se va putea apăra împotriva ideii că în aceste clipe nu este decât incarnaţia, purtătorul de voce şi mediul unor puteri superioare. Cuvântul: revelaţie, luat în sensul că deodată « ceva » se releveză vederii sau auzului nostru, cu o nespusă preciziune, cu o inefabilă delicateţă, « ceva » care ne sguduie şi ne răscoleşte până în adâncul fiinţei noastre — acest cuvânt este expresia realităţii exacte. Asculţi şi nu cauţi; iei, fără să te întrebi cine dă. Asemeni unui fulger, gândirea izbucneşte deodată, cu o necesitate absolută, fără şovăire sau căutare. Niciodată n'a trebuit să aleg. Este o încântare, în timpul căreia sufletul nostru cuprins de o nemăsurată tensiune se uşurează uneori printr'un torent de lacrămi, o încântare care ne grăbeşte sau încetinează paşii, fără să vrem; este un extaz care ne răpeşte nouă înşine, lăsându-ne percepţia lămurită a mii de fiori delicaţi cari ne fac să vibrăm în întregime, până în vârful picioarelor. Este o plenitudine de fericire, în care extrema suferinţă şi groază nu mai sunt resimţite ca un contrast, ci ca părţi integrante şi indispensabile, ca o nuanţă necesară în sânul acestui ocean de lumină »[8]. Poate nimeni n'a descris cu atâta forţă frenezia afectivă a inspiraţiei, de sigur pentru motivul că nimeni nu a încercat-o mai puternic ca Nietzsche, în acele momente de supremă încordare când aşternea pa-

ginele din « Ecce homo ». Cazul este însă mai des şi scrisorile lui Flaubert conţin de câteva ori mărturia lacrimelor pe care le-a vărsat în timpul ucigătorului său lucru de noapte. Lacrimi ale unei mari surexcitări, lacrimi ale istovirii, dar şi lacrimi ale fericirii în plenitudine, ale împlinirii unui destin omenesc. Multe, nenumărat de multe elemente ale sufletului nostru, nenumărate imagini, amintiri, judecăţi şi tendinţe, care până atunci existau răzleţe, găsesc în clipa inspiraţiei drumurile convergente ale adaptării lor reciproce, a unificării lor într'o sinteză a-tot-cuprinzătoare. Din haosul sufletului se desprinde cosmosul operei şi frenezia afectivă, jubilarea inspiraţiei este salutul cu care artistul răspunde răsăririi acestei lumi de frumuseţe.

Dintre toate facultăţile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspiraţiei sunt răscolirea afectivă şi fantasia creatoare. In focul inspiraţiei, sub presiunea unei mari descărcări sentimentale, se căleşte unitatea viitoare a operei. Intuiţiile de detaliu şi perfecţiunea expresiei au de câştigat din munca artistică ulterioară. Lucrarea plăsmuitoare a fantasiei poate fi gata din primul moment. Poate fi, deşi nu este gata totdeauna. Desvoltările de mai târziu ne vor arăta în ce măsură lucrul artistic modifică viziunea globală a inspiraţiei, altoind-o uneori cu inspiraţii noui sau deviind-o prin opera conştientă a execuţiei. Sunt chiar artişti cari socotesc că în procesul creaţiei, contribuţia execuţiei este şi trebue să fie mai mare decât a inspiraţiei. Am văzut că Paul Valéry face parte dintre aceştia [9]. Dar dacă există inspiraţii temperate de execuţie, există şi cazul contrar al unor execuţii împlinite sub stăpânirea neîntreruptă a unei exaltări inspirate. Aşa mărturiseşte Gœthe a fi compus pe « Werther » al său, în timp de patru săptămâni, fără vreo schemă a întregului, fără schiţarea prealabilă a vreunei părţi, aproape inconştient, « într'o stare asemănătoare cu a somnambulului » [10]. Compunerea lui Werther este deci un exemplu de inspiraţie coextensivă cu execuţia şi încă o împrejurare care trebue să ne facă prudenţi în delimitarea prea strictă a etapelor creaţiei.

c) INVENŢIA

Inspiraţia oferă germenele operei; invenţia îl desvoltă. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspiraţiei este de cele mai multe ori o schemă cu totul vagă, un contur imprecis, alteori o simplă impresie dintr'un alt domeniu al sensibilităţii, decât acela din care urmează să fie culese principalele elemente de realizare ale operei. Aşa mărturisea odată Flaubert, fraţilor Goncourt, că ceea ce a voit să realizeze în Salammbô a fost ceva de coloarea purpurei, după cum impresia dela care a pornit în compunerea Doamnei Bovary a fost tonalitatea de mucegai a faunei din pivniţi [1]. In acelaşi fel se destăinueşte Schiller că o « stare de suflet muzicală » anticipează pentru el creaţia unei poezii [2]. Alteori, viziunea iniţială este mai consistentă, dar încă destul de săracă pentru ca opera viitoare să găsească în ea întreaga substanţă de care are nevoie. Şi după cum embrionul creşte primind în el o parte din substanţa organismului care îl poartă, tot astfel s'ar părea că sămânţa inspiraţiei se desvoltă, anexând şi subordonând unităţii ei, alte elemente din spiritul artistului.

De fapt, comparaţia se potriveşte numai pentru acel tip de invenţie, pe care Th. Ribot l-a caracterizat ca pe o procedare *dela unitate la detalii* [3], iar Fr. Paulhan ca pe *desvoltarea prin evoluţie* [4]. Desvoltarea prin evoluţie, ne spune însă Paulhan, poate fi spontană sau reflexivă. Creşterea operei poate fi un proces natural în sufletul artistului, străin de deliberările voinţei sale sau poate fi condusă

de artist, prin exercițiul funcțiunilor lui logice. Un exemplu de desvoltarea prin evoluție spontană este acela al lui Mozart, descriind felul în care crea operele sale. « Indată ce dețin o arie, scrie Mozart, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului și instrumentării, încât toate bucățile sfârșesc prin a forma pasta... Opera crește, o extind necontenit și o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încât compoziția, oricât ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea ». Sunt însă cazuri în care desvoltarea evolutivă este călăuzită de raționamentul artistului. Astfel de cazuri au descris Dr. Toulouse în observațiile sale asupra lui Zola, apoi Binet și Passy relativ la modalitățile de compoziție ale dramaturgului Sardou. Iată în ce mod a fost realizată, după aceștia, drama « Patrie »: Sardou « pornește dela o situație principală pe care o postulează și o formulează, înainte de a începe să scrie. Este ceea ce s'a întâmplat cu « Patrie »... Sardou s'a întrebat care este cel mai mare sacrificiu pe care îl poate face un patriot pentru țara sa și la această întrebare a găsit răspunsul următor: supremul sacrificiu patriotic este al omului care, rănit în onoarea sa conjugală, renunță la răzbunare și iartă, înțelegând că amantul femeii sale este indispensabil țării. Pornind dela acest postulat, Sardou a dedus toate consecințele situației: a căutat evenimentele care trebuiau să se petreacă înainte și după scena capitală. A închipuit mai întâi o conspirație urzită pentru liberarea țării de sub opresorii săi și a făcut din cei doi rivali, doi conspiratori. S'a întrebat apoi în ce țară și în ce epocă să situeze acțiunea, pentru a o valorifica mai bine și după mai multe ezitări, în timpul cărora a plimbat-o dela Veneția în Spania, a ales în fine Flandrele în momentul dominației spaniole... Apoi, pentru a face pe femeie mai vinovată și mai odioasă, i-a dat și rolul de delatoare: ea este aceea care

denunță conspirația. După cum vedem, Sardou a procedat prin raționamente succesive, pentru a extrage toate consecințele posibile ale situației care i-a servit ca punct de plecare » [5]. Analiza mi se pare totuși incompletă, căci nu ni se spune pentru care motive dramaturgul s'a oprit tocmai în fața temei sacrificiului patriotic. « Ideea » aceasta n'a fost oare impusă prin revelație inspirativă? Este drept că există și alți artiști cari au vrut să înfățișeze procesul creator ca o simplă înșiruire de raționamente. Așa susținea cel puțin Ed. Poe în celebra analiză pe care a consacrat-o poemei sale « Corbul ». « Imi propun a demonstra în chip limpede, scrie Poe, că niciunul din detaliile acestei compoziții nu se poate explica prin hazard sau intuiție și că opera s'a desvoltat treptat, până la termenul ei final, cu precizia și rigoarea logică a unei probleme matematice » [6]. Supunându-se acestei discipline raționale, Poe arată cum a ales un efect, cum a stabilit dimensiunile poemei, cum în mod deliberativ s'a hotărît pentru efectul sugestiv al refrenului, cum a combinat mijloacele lui prosodice, cum a hotărît cadrul poemei, etc. Orice am crede despre sinceritatea analizei lui Poe, ea nu înfățișează însă exemplul unei invenții evolutive, așa cum socotește Paulhan, pentrucă din momentele ei lipsește tocmai viziunea inițială și globală. Am spune că Poe ne prezintă un proces creator trunchiat, redus la singura fază a execuției raționale.

Alături de invenția procedând dela unitate la detalii, Ribot distinge și drumul invers dela *detalii la unitate.* Din viziuni fragmentare, din intuiții izolate se întregește cu timpul o unitate anumită. Expunerea lui Ribot, foarte sumară în acest punct, nu găsește niciun exemplu pentru a ilustra noul tip de invenție. El poate fi însă bine studiat în metoda inventivă a lui Maurice Barrès, despre care frații Tharaud ne dau următoarele interesante detalii:

Barrès, « nu credea în opera de artă care izbucneşte înarmată din creierul lui Jupiter, cu lance şi cască. Primul lui contact cu subiectul era deconcertant prin umilitatea sa. N'avea înaintea ochilor nici vreun început, nici vreun mijloc, nici vreun sfârşit. Avea numai în faţă o vastă materie haotică, ale cărei forme se desemnau vag în ceaţă. Pe măsură ce unele părţi se desfăceau din umbră, Barrès intervenea pentru a le întări conturile. Adeseori notà indicaţii scurte, un cuvânt, o trăsătură grăbită, un semn care arăta că în acel loc trebuia căutat ceva; din distanţă în distanţă, indicaţii mai precise şi pe alocuri, întocmai ca la vânătoare, o ramură ruptă şi aşezată pe drum, ca o făgăduinţă de înapoiere. Toate acestea erau clasate după afinităţi nesigure, în dosare de colori diferite, care se îmbogăţeau puţin câte puţin cu tot ce le aduceau clipele fericite ale meditaţiei » [7]. In timpul orelor de insomnie, în decursul plimbărilor, la Cameră sau înapoindu-se acasă, Barrès nota necontenit, fără să ştie încotro merge şi « Caietele » sale postume, conţin mărturia acestei acumulări neostenite şi necălăuzite de vreun plan oarecare. Cu timpul însă notele disparate începeau a se chema între ele, manifestau tendinţa de a ocupa un loc într'un ansamblu şi reconstituiau până la urmă o unitate. După cum ne încredinţează fraţii Tharaud, mai toate operele lui Barrès au apărut pe această cale.

In fine, lucrarea fantasiei creatoare în faza invenţiei poate lua şi un alt drum. Artistul porneşte dela o anumită viziune globală, dar pe măsură ce munca invenţiei se desfăşoară, o altă viziune de totalitate i se substitue. Paulhan numeşte acest nou procedeu, *desvoltarea prin transformare*. In chipul acesta, după ştiri comunicate de Goncourt, Madame Bovary trebuia să devie o bătrână devotă şi castă. Personajul acesta a fost realizat de Flaubert în nuvela « Un coeur simple », în timp ce Madame Bovary devine provinciala romantică şi nefericită, pe care o cunoaştem. Alteori însă substituţia nu ajunge să se consume şi atunci viziunea nouă, apărută în cursul desvoltării celei vechi, intră ca un episod mai mult sau mai puţin important în unitatea planului întrezărit, dela început. Este ceea ce Paulhan numeşte *desvoltarea prin deviare*. Acestui tip de invenţie, îi aparţin toate operele conţinând episoade neunificate deplin, toate compoziţiile literare, muzicale sau chiar plastice a căror structură este mai divergentă. Comparând o tragedie de Racine cu una de Shakespeare, avem, după toate probabilităţile, în primul caz rezultatul unei desvoltări prin evoluţie reflexivă şi în cel de al doilea, produsul unei desvoltări prin deviaţii succesive, în cadrul unei unităţi menţinută pe cale reflexivă sau spontană. Alteori, viziunea nouă apărută în cursul desvoltării celei vechi nu o înlocueşte pe aceasta şi nici nu i se asociază înlăuntrul unei unităţi precare, ci se constitue ca centrul unei sinteze noui, a unei opere deosebite. Este ceea ce am putea numi *desvoltarea prin bifurcare*. Astfel ne povesteşte R. Wagner că poemul « Moartea lui Siegfried » debuta prin nişte scene din care a apărut idea « Crepusculului Zeilor », în care au intrat ca primul act [8]. Tot astfel, în prima redacţie a lui « Tristan », exista un episod în care eroul muribund primeşte vizita lui Parsifal, rătăcind în căutarea Graalului. Până la urmă, Wagner elimină însă acest episod şi înlocuind figura lui Tristan cu aceea a lui Amfortas, vechea scenă care nu se încadra bine în planul lui Tristan, devine celula din care se formează opera « Parsifal » [9].

Iată deci drumurile invenţiei. Concepţia operei este terminată; trebue acum realizată într'un material, turnată într'o expresie comunicabilă. Am admis prin ipoteză

că invenția este un proces absolut anterior luării de contact cu un material și încercării de a întocmi o expresie. In realitate, rari sunt artiștii cari trec la realizarea operei, abia după ce au desăvârșit planul ei, stăpânind-o ca viziune internă până în ultimele ei detalii. Mai numeroși ni se pare a fi aceea cari nu inventă, decât executând. « Nu gândesc decât cu creionul în mână », spunea odată Miguel de Unamuno ziaristului francez Lefèvre. Invenția este adeseori un proces adânc întrepătruns cu execuția: o împrejurare despre care ne vom da mai bine seama acum.

D) EXECUȚIA

Inţeleg prin *execuție*, toate actele grație cărora artistul izbutește să organizeze viziunea sa internă într'o expresie comunicabilă. Munca artistului se orientează în această fază în direcția unei cetiri mai atente în sine și în aceea a obținerii unei valori asimilabile și de alți oameni. Puterea expresivă a artistului este solicitată cu precădere în aceste momente. Indoita intenție *reflexivă* și *activă* a expresiei, despre care am vorbit într'un capitol anterior (I, 2), alcătuește cadrul în care se desvoltă lucrarea execuției. Artistul încearcă a se exprima pe sine și pentru restul oamenilor. In acest scop, el prelucrează un material concret sau un material de imagini, în așa fel încât aceste materiale să cuprindă și să vehiculeze viziunea sa. Este greu a distinge în munca execuției, unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului și unde începe opera tălmăcirii pentru alții. Aceste două activități ale organizării expresive se confundă mai tot timpul. Execuția unei opere de artă se face în prezența a doi martori invizibili, propria conștiință a artistului și reprezentarea unui public anumit, pe care artistul dorește să-l atingă cu opera

sa. Dar după cum acest public este închipuit mai larg și mai eterogen sau mai restrâns și mai apropiat de propriul fel de a fi, artistul se simte mai puțin sau mai mult îndreptățit de a reda pentru publicul cel mare și opere făurite pentru un cerc mărginit de inițiați; opere care ies în întâmpinarea funcțiunilor celor mai generale ale conștiinței și opere care reclamă o atitudine specializată și funcțiuni sufletești mai rare. Sunt opere care nu presupun în contemplatorii ei virtuali, decât un anumit grad de atenție, nivelul comun al judecății și raționamentului, împreună cu o facultate normală a reacției emotive; există însă opere care reclamă capacitatea unor intuiții de un tip mai rar, cum ar fi de pildă intuiția esențelor spirituale [1]. Cele dintâi sunt mai socializate, cele din urmă mai individualizate. Unele tind către expresia generală, celelalte către soliloc. Dar chiar în acest din urmă caz opera rămâne o expresie și ca atare conține în sine, fie chiar într'un grad minimal, intenția de a se comunica.

Pentru a se comunica, opera trebue să întocmească o unitate și, de fapt, preocuparea de căpetenie a artistului în faza execuției este de a pune în legătură elementele variate ale operei sale, astfel încât precedentul să pregătească și să justifice consecuentul, până în clipa în care termenul final al operei pare a se desvolta organic din tot ce i-a premers. Observația valorează nu numai pentru artele muzice, dar și pentru cele plastice, întru cât și asimilarea acestora din urmă se produce într'o ordine succesivă. Ultimul detaliu într'o frescă trebue să consune cu întregul ei. Artistul nu pierde niciodată din vedere această relatare a părților la totalitatea lor. Dacă preocuparea sa ar slăbi în acest punct, opera și-ar pierde virtutea de a se transmite. Căci sufletul nu primește și nu reține decât lucruri care se înfățișează cu o anumită uni-

tate, respingând şi eliminând pe cele cu totul disparate şi incoherente. Nevoia de a pune în relaţie, de a motiva, de a pregăti, a fost adeseori notată de artiştii cari s'au descris lucrând. Aşa notează odată André Gide, în timp ce compunea unul din romanele sale: « Trebuinţa de a mă reurca mereu în trecut, pentru a explica orice eveniment. Cel mai mic gest cere o motivare infinită. Mă întreb necontenit: un efect asemănător ar fi putut rezulta din alte cauze? Totdeauna trebue însă să recunosc că lucrul n'ar fi fost cu putinţă şi că era nevoie tocmai de toate acestea; o singură cifră dacă s'ar fi schimbat, produsul ar fi fost falsificat. Problema mea nu este cum să *izbutesc*, ci cum să *durez*. De multă vreme nu mai urmăresc să-mi câştig procesul decât în apel. Nu scriu decât pentru a fi recitit »[2]. In adevăr, la recetire, motivarea, înlănţuirea părţilor în întreg, apare mai limpede şi scriitorul care chiamă mărturia recetirii, vrea să se vadă confirmat în travaliul execuţiei sale. O atitudine ca aceea pe care o notează Gide este una din cele mai caracteristice ale artistului în timpul execuţiei. Dar pentru a afla nu numai stipularea acestei atitudini, dar însăşi dovada activităţii ei, trebue să recurgem la comparaţia feluritelor schiţe care au premers întocmirea definitivă a unei opere. Prin norocul unei împrejurări foarte rare, avem pentru poeziile lui Eminescu, documentele complete ale migăloasei munci de elaborare care preceda darea lor la iveală. Publicate de curând, prin îngrijirea d-lui Constantin Botez, după manuscrisele păstrate de Academia Română, aceste schiţe premergătoare constituesc un material de mare valoare pentru studiul creaţiei artistice. Il vom folosi şi noi, reproducând cele şapte schiţe care au condus la forma definitivă a sonetului « Trecut-au anii... » (*M. Eminescu*, Poezii, ediţie îngrijită de Const. Botez, « Cultura Naţională », 1933,

pp. 501—502). Străbătându-le, cetitorul va putea urmări lucrarea de adaptare a părţilor la atmosfera întregului, aşa cum acesta s'a precipitat aproximativ, încă din primul moment, în versul final. Cuvintele închise între paranteze sunt şterse de Eminescu. Vom păstra în totul felul său de a scrie.

SCHIŢA I

1. Sburat-au anii ca un stol (pălc) de presuri
2. (lipseşte)
3. Ca amintire cu zimbire amară.
4. Cu a tale gănduri în zădar mĕ'mpresuri
5. Căci îmi aduci căntări (de odinioară) din altă ţară
6. (lipseşte)
7. (Si cu) Nici a poveştilor duioase eresuri
8. (Ce dimineaţa mea o'nseninară) Zarea vieţii mele' nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. In van cu măna mea pe coarde lunec
12. Pierdut e tot în zarea tinereţii
13. Şi nu trezesc căntări din alte vremuri
14. Mereu tot creşte noaptea'n urmea mea, mĕ'ntunec.

SCHIŢA II

1. (ca în schiţa I)
2. (lipseşte)
3. O amintire cu zimbire-amară
4. Cu (-a tale) mii de gănduri în zadar mĕ'mpresuri
5. Azi nu mĕ mişc'aşa cum mĕ mişcară
6. (lipseşte)
7. Ale poveştilor duioase-eresuri
8. Cari ('nceputul vieţii) dimineaţa mea o'nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. (ca în schiţa I)
12. (ca în schiţa I)
13. (ca în schiţa I)
14. Iar noaptea creşte... mĕ'ntunec

SCHIŢA III

1. (Sburat-au (anii ca un pălc de presuri)
   (ani ca stoluri lungi pe şesuri)

O visuri dulci, o stol pierdut în şesuri
2. (lipseşte)
3. (O tinereţe cu zimbire (amară)
Căci nu m'ating aşa cum mě mişcară
4. (Cu mii de gănduri în zădar mě'mpresuri)
Ale poveştilor duioase eresuri
5. (Azi nu mě mişc'aşa cum mě mişcară)
Când resăritul meu l'inseninară
6. (lipseşte)
7. (Ale poveştilor duioase-eresuri
(Cu mii de gănduri azi în van mě'mpresuri)
Zadarnic astăzi calea mi-o împresuri
8. (Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce tinereţea mea, o primăvară)
Cu mii de flori, tu nouă primăvară
9. (ca în schiţele I şi II)
10. (ca în schiţele I şi II)
11. (ca în schiţele I şi II)
12. (ca în schiţele I şi II)
13. (ca în schiţele I şi II)
14. Iar (noaptea) umbra creşte'n urma mea... mě'ntunec

SCHIŢA IV

1. Copil eram când neguri albe'n şesuri
2. Luceau ca'n visul unei nopţi de vară
3. (Când luna trece din pădurea rară)
Iar luna trist lucea din frunza rară
4. (Stăpâna unei lumi) Dănd viaţă unei lumi de dulci eresuri
5. Ce mintea mea adânc o fermecară
6. (lipseşte)
7. Azi în zădar cu umbre moi mě'mpresuri
8. (O ceas) Moment al tainei asfinţit de sară
9. Ca să mai smulg un sunet dulce vieţii
10. Ca'n vis ceresc din nou să mă cutremuri
11. Cu măna mea'nzadar pe liră lunec
12. Pierdut e tot ca zarea tinereţii
13. (lipseşte)
14. Iar noaptea creşte'n urma mea... mě'ntunec

SCHIŢA V

1. O tinereţe ca (ceaţa de pe) neguri de pe şesuri
2. V'aţi dus şi vecinic nu vă'ntoarceţi iară
3. Azi nu mă'ncântă cum mě (mişcară) 'ncăntară
4. Poveşti şi doine, farmece, eresuri

5. Ce anii mei de'ntăiu i'nseninară
6. (lipseşte)
7. Cu a tale umbre înzădar mě'mpresuri
8. Moment al tainei asfinţit de sară
9. Să smulg un căntec din trecutul vieţii
10. (lipseşte)
11. Zadarnic măna mea pe liră lunec
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. Iar (timpul) umbra creşte'n urma mea... mě'ntunec

SCHIŢA VI

1. Trecut-au ani (i), ca (stol de) nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. Căci nu mě (mişcă aşa)'ncăntă azi cum mě mişcară
4. (lipseşte)
5. (Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce fruntea-mi de copil o)
Ce pe-a mea frunte de copil sburară
6. (lipseşte)
7. Azi înzădar cu raze vii mě'mpresuri
8. O (timp) ceas al (doinei) tainei, asfinţit de sară
9. (lipseşte)
10. (lipseşte)
11. Cu măna mea în van pe liră alunec
12. (lipseşte)
13. Şi mute sunt căntări din alte vremuri
14. (lipseşte)

SCHIŢA VII

1. Trecut-au ani ca nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. (lipseşte)
4. (lipseşte)
5. (lipseşte)
6. (lipseşte)
7. (lipseşte)
8. (lipseşte)
9. Spre-a smulge un sunet din trecutul vieţii
10. Spre-a face, suflet, ca din nou să tremuri
11. (lipseşte)
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. (lipseşte)

FORMA DEFINITIVĂ

1. Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri
2. Şi niciodată n'or să vie iară,
3. Căci nu mă'încântă azi cum mă mişcară
4. Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri
5. Ce fruntea-mi de copil o'nseninară,
6. Abia'nţelese, pline de'nţelesuri, —
7. Cu-a tale umbre azi în van mă'mpresuri
8. O ceas al tainei, asfinţit de sară.
9. Să smulg un sunet din trecutul vieţii,
10. Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
11. Cu mâna mea în van pe liră lunec;
12. Pierdut e totu'n zarea tinereţii
13. Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,
14. Iar timpul creşte'n urma mea... mă'ntunec.

Comparate cu forma definitivă, cele şapte schiţe premergătoare ale sonetului « Trecut-au anii... », ne permit a arunca o privire edificatoare în laboratorul de poet al lui Eminescu. Prima constatare care ni se impune este că încă din cea dintâi schiţă, ultimele versuri sunt mai apropiate de forma lor definitivă, decât cele dintâi. Sentimentul general al sonetului, simţirea desamăgită a copilăriei pierdute şi a cufundării în marele noian al timpului, găseşte din primul moment expresia ei aproximativă. Exclamaţia: *mă 'ntunec* apare încă din cea dintâi schiţă şi rămâne până la sfârşit. De asemeni comparaţia cu lira care nu mai răsună sub atingerea poetului şi figura pierderii în *zarea tinereţii* sunt cristalizări ale primului moment. Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit dela început, prima parte bine adaptată. Operaţia nu s'a dovedit uşoară. Il vedem încercând comparaţia anilor trecuţi cu un stol sau pâlc de presuri. Abia în a patra schiţă, comparaţia aceasta este abandonată, în avantajul figurii: *neguri albe 'n şesuri*, al căror miragiu plin de farmec poetul putea constata că s'a risipit acum. Schiţa a cincea experimentează din nou

această soluţie, care însă nu se menţine şi în cea de a şasea, apare timid ipoteza justă: *Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri*, nu fără o întoarcere de o clipă către soluţia comparaţiei cu un *stol de...* Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei, decât comparaţia cu stolul de păsări. Norii alcătuesc o imagine mai încet schimbătoare şi mai fluentă. Lenta alunecare a massei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieţii, decât rapida brăzdare a cerului de un cârd de păsări. Cine meditează la vieaţa sa trecută, o resimte ca pe o desfăşurare înceată. Există fără îndoială în cazul pe care psihologia l-a denumit *eul muribunzilor* (le moi des mourants), viziunea într'un raccourçi rapid a momentelor capitale ale vieţii. Dar Eminescu n'a vrut să redea această viziune catastrofală, ci una mai lentă, aşa cum se poate înscrie în cadrul unei melancolii retrospective. Versul ultim vorbea de altfel de o *creştere a umbrei* (mai târziu a *timpului*), prin urmare de un proces gradual şi mai lent, pe care l-ar fi bruscat asociaţia cu reprezentarea ritmicei mai accelerate a pâlcului de păsări traversând cerul. Nu încape nicio îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei. « Nu scriu decât pentru a fi recitit », nota Gide. Trebue în adevăr să recitim sonetul lui Eminescu, pentru a observa toate legăturile organice dintre părţi şi felul în care ele pregătesc accentul final şi întregesc atmosfera totalului. Impresia unităţii este limpede chiar dela prima lectură; dar numai cea de a doua o promovează la rangul unei cunoştinţe, a unei stăpâniri intelectuale a obiectului. Ne oprim cu analiza noastră aci. Cetitorul o poate continua însă pe seama sa, pentru a observa şi în alte detalii, în alte substituiri treptate de imagini sau termeni, lucrarea de adaptare a părţilor la întreg, al cărei principiu am dorit să-l stabilim aci.

Dacă este însă aşa, se înţelege că limitarea exterioară a unei compoziţii artistice, întinderea ei, nu poate fi niciodată arbitrară. Este ceea ce susţine totuşi P. Valéry, când scrie: « Un poem nu este niciodată isprăvit. Un accident îl termină totdeauna, dăruindu-l publicului, oboseala, cererea editorului sau încolţirea unei poeme noui. Niciodată înstă starea propriu zisă a operei... nu ne spune că n'ar mai putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximaţie sau ca originea unei cercetări noui »[3]. « Opera, adaugă Valéry în altă parte, apare cetitorului ca o construcţie închegată şi care nu mai este dependentă de timp, pe când pentru autorul ei, ea este mai degrabă o fâşie smulsă accidental din *totalul* său interior, ca o formă de trecere »[4]. Astfel de încercări de relativizare a creaţiei artistice se izbesc însă de unele obstacole. Dimensiunea şi limitarea unei lucrări ni se par a fi mai degrabă produsul unui calcul esteţic. Printre cele dintâi preocupări, pe care Ed. Poe mărturiseşte a le fi avut în timpul compunerii poemei sale « Corbul », era şi aceea de a stabili întinderea operei sale. In principiu, Poe se declară pentru poemele scurte, singurele care pot garanta o unitate de impresie. Enormul « Paradis pierdut » al lui Milton n'ar fi decât o succesiune de poeme mai restrânse, între care legăturile nu sunt totdeauna poetice. Excitaţia intensă pe care trebue s'o producă poezia nu poate fi decât scurtă sau este ameninţată să nu se formeze. « Corbul » trebuia ferit de acest risc: lungimea lui fu fixată la aproximativ o sută de versuri. Alături de limitarea exterioară, pentru motive cu totul generale, despre care vorbeşte Poe, există însă şi o limitare derivând din natura viziunii care trebue exprimată. Intuiţia psihologică a lui Proust nu se poate limita în cadrul schiţei lui Maupassant, Michelangelo nu se putea realiza executând statuete. Pre-

ciziunea plastică a viziunii lui Hérédia îl destina limitelor reduse ale sonetului. Hugo sau Lamartine aveau nevoie de spaţii mai întinse, care să cuprindă revărsările lirismului lor generos. Marginile exterioare ale unei creaţii artistice rezultă astfel din caracterul expresiei pe care aceasta o conţine. Una din acţiunile care compun faza execuţiei este deci, orice ar spune Valéry, şi proporţionarea întregului, cum şi a feluritelor părţi în interiorul lui. Dacă n'ar fi aşa, cum am putea vorbi de opere care au « lungimi » sau de unele care au părţi abia « schiţate », cum am putea judeca romancieri cari n'au speculat îndeajuns subiectul lor sau pictori cari tratând cu minuţie fizionomia unui portret, au « indicat » abia mâinile sau vestmintele, etc. Din punctul lui de vedere subiectiv, este deci de presupus că artistul *simte* că a ajuns la limita expresiei sale sau că a rămas sub această limită şi că feluritele părţi ale compoziţiei deţin locul care li se cuvenea sau că nu l-au ocupat încă în întregime. Acest sentiment alcătueşte unul din regulatoarele lucrării în faza execuţiei.

In sfârşit, după cum am arătat şi mai înainte, munca execuţiei se amestecă foarte adeseori cu aceea a invenţiei. Transformările, deviaţiile şi bifurcările, despre care am vorbit în paragraful anterior, sunt adeseori concomitente cu sforţarea de a organiza o expresie. « Adevăratul scriitor observă Valéry, îşi părăseşte ideea în folosul unei alteia, care îi apare căutând cuvintele celei voite »[5]. Se cunosc apoi « descoperirile » literare ale poeţilor în momentele în care caută rimele versurilor lor: împrejurarea a fost adeseori observată. In genere, convenţiile formale cărora artistul li se supune printr'un act deliberativ, ţinând de faza execuţiei, sunt bogate în consecinţe inventive. « Ideea vagă, scrie Valéry, intenţia, impulsia imagistică abundentă sfărâmându-se de formele regulate, de interdicţiile invinci-

bile ale prosodiei convenţionale, fac să se nască lucruri noui şi figuri neprevăzute. Există consecinţe uimitoare ale acestei colisiuni a voinţei şi sentimentului cu insensibilitatea convenţiilor »[6]. Vechea înţelegere a execuţiei ca un simplu act de transcriere a invenţiei, gata în întregime mai înainte ca execuţia să înceapă, face parte din prejudecăţile unei psihologii naive. O analiză mai apropiată de realitatea vie a creaţiei o elimină cu desăvârşire.

e) ELEMENTELE RAŢIONALE ŞI IRAŢIONALE IN PROCESUL CREAŢIEI

Pentru punctul de vedere al unei psihologii mai vechi, creaţia artistică alcătuia un proces exclusiv iraţional. Drumurile ei erau socotite că se desfăşoară în afară de raţiune şi se apropie de ale delirului mistic. Ne-o spune Platon în dialogul Ion, prin gura lui Socrates. Analiza pe care am ntreprins-o mai înainte, ne arată că printre feluritele etape ale procesului creator, inspiraţia este aceea pătrunsă în mai mare măsură de elemente iraţionale. Procesul raţional se caracterizează, în adevăr, prin mediaţiuni succesive şi prin sentimentul de activitate proprie al aceluia în sufletul căruia se desfăşoară. Nu putem vorbi de raţiune acolo unde subiectul psihologic nu se simte autorul stărilor sale sufleteşti şi unde acestea nu se angrenează în aşa fel, încât rezultatele finale să fie atinse în mod conştient şi voit prin intermediul tuturor etapelor anterioare. Acesta este însă tocmai cazul inspiraţiei, stare prin excelenţă spontană şi pasivă, lipsită aşa dar de atributele proprii raţiunii. De altfel, inspiraţia poate interveni de mai multe ori în decursul procesului creator. Ceea ce am numit invenţia prin transformare, deviare sau bifurcare reprezintă un

proces abătut dela ţinta lui primitivă prin însămânţarea uneia sau mai multor inspiraţii noui.

Dar pe lângă aceste elemente iraţionale, procesul creator cuprinde şi elemente raţionale, pe care ar fi o greşeală să ni le ascundem. Nu vom merge totuşi până la exagerarea unui Ed. Poe care am văzut că se reprezenta compunând poetic, aşa cum ar fi deslegat o problemă de matematică. Nu vom urma întru totul nici părerea lui Paul Valéry, care afirmă că « odată cu cea mai neînsemnată ştersătură, principiul inspiraţiei totale este ruinat. Inteligenţa şterge ceea ce Zeul a creat în chip imprudent »[1]. Inspiraţia este *primum movens* al creaţiei. Inteligenţa discursivă, raţiunea, intervine după aceea; rolul ei este însă incontestabil şi trebue pus în lumină.

După cum a arătat foarte bine J. Volkelt, creaţia artistică este pătrunsă de acte raţionale, aparţinând îndoitei categorii a gândirii *cauzale* şi *finale*[2]. Astfel, când un artist, un povestitor sau un pictor, imaginează un conţinut, asociaţia de date care se produce în această împrejurare se face după categoria cauzalităţii. Dacă la un moment dat, într'un roman sau o dramă, un personaj se comportă într'un fel sau altul, lucrul se explică şi din împrejurarea că anumite cauze au fost presupuse de artist că au influenţat atitudinea sa. Alteori însă din pricina unor scopuri pe care povestitorul sau poetul dramatic le atribue personajelor sale. Este deci cu neputinţă ca unul sau altul să gândească o fabulaţie oarecare, adică să asocieze într'o acţiune sau povestire unitară un anumit număr de date, fără să nu întrebuinţeze categoriile raţionale ale cauzalităţii şi finalităţii. Observaţia valorează nu numai pentru poet, dar şi pentru artistul plastic. Dacă un personaj dintr'o pânză cu mai multe persoane are o expresie sau alta, lucrul se explică şi din pricină că mediul lucrează

asupra lui într'un anumit fel. Dacă pânza reprezintă două persoane dialogând, una din ele are o expresie determinată de faptul că cealaltă i-a adresat tocmai o întrebare, din *cauza* acestei întrebări. Tot astfel, expresia sau atitudinea personajelor pot fi determinate şi de *scopul* în vederea căruia ele se pregătesc să desfăşoare o acţiune oarecare. In toate aceste cazuri, Volkelt are dreptate să observe că invenţia artistului slujindu-se voit de mediaţiunea categoriei de cauză sau scop, aparţine tipului de activitate raţională.

Dar artistul nu desvoltă acte raţionale numai în legătură cu fabulaţia operelor, dar şi cu plasticizarea lor. Astfel, după ce presupunem că artistul a gândit un subiect, el caută să-l întocmească într'o expresie comunicabilă. Faza execuţiei este pătrunsă deopotrivă de numeroase acte raţionale. Execuţia se produce cu o necontenită referire la condiţiile materialului care va servi la interpretarea concepţiei. Am arătat încă din primul volum (pag. 107 urm.) că nu orice material este apt pentru orice subiect. Există o anumită afinitate între unele subiecte şi unele materiale. Nu poţi să execuţi o statue eroică în porţelan, după cum nu poţi tăia miniatura unei dansatoare, în granit. Dar deşi viziunea artistică este adeseori o viziune în material, adaptarea materialului la subiect şi dimpotrivă nu se produc totdeauna cu spontaneitate. Sunt necesare uneori acte de cumpănire, de reflecţie, mediaţiuni ale raţiunii. Astfel de mediaţiuni apar şi atunci când trebue să alegi printre mai multe mijloace tehnice. Sunt în poezie unele subiecte care reclamă mai de grabă mijloacele rapide ale dramei, decât descrierile analitice ale romanului. Sunt viziuni care pot fi mai bine exprimate liric şi altele care cer expunerea obiectivă şi impersonală a epicei. In toate aceste ocazii, pentru a nimeri calea cea bună, când viziunea nu este din primul moment categorică, sunt necesare acte de cumpănire, de amănunţire a avantajelor sau neajunsurilor pe care în raport cu un anumit subiect îl reprezintă o tehnică sau alta. Alegerea printre mai multe alternative, cântărite în posibilităţile lor, nu este însă un act spontan, ci unul mediativ şi raţional. In fine, sunt opere de artă cu o finalitate practică, precum unele produse ale artelor decorative sau operele arhitecturii. O construcţie adaptată nevoilor unei primării, unor hale sau unei gări nu poate fi numai produsul viziunii inspirate, dar şi al activităţii raţionale a spiritului, care lucrează, după cum a arătat Volkelt, prin mediaţiunea reprezentării unui scop.

Existenţa actelor raţionale în creaţia artistică este un fapt evident. Volkelt le recunoaşte, numindu-le însă de preferinţă acte de gândire şi atribuindu-le clasei *gândirii latente.* « Trebue deosebit, scrie Volkelt, între actele de gândire orientate în chip conştient către cunoaştere şi între efectul latent al unor acte de gândire exercitate mai înainte, între rânduirea conştientă a reprezentărilor conform categoriilor şi aplicarea acestor categorii devenite habitudini ale minţii, între înlănţuirea actelor de cunoaştere prin categorii şi funcţiunea involuntară a categoriilor în unele acte, care nu aparţin cunoaşterii »[3]. Creaţia artistică ar cuprinde numai pe aceasta din urmă. Când un poet dramatic organizează replicele personajelor sale după categoria cauzalităţii sau a finalităţii, el nu o face decât pentrucă aceste categorii s'au fixat spontan şi nu mediativ. Este aceasta totdeauna adevărat? Cine studiază fără nicio prejudecată creaţia artistică nu trebue să recunoască atâtea momente de îndoială, de cumpănire, de comparaţie, de alegere, tot atâtea momente ale mediaţiunii raţionale? Analistul atent şi minuţios care era Volkelt nu putea să le nesocotească deşi le trece în clasa *actelor ajutătoare* (Hilfsakte), care intervin atunci când creaţia devine şovăi-

toare [4]. Ce-i dă însă dreptul lui Volkelt să distingă între acte creatoare propriu zise şi unele care sunt numai ajutătoare? De sigur, nimic altceva decât vechea prejudecată iraţionalistă, care nu putea recunoaşte intervenţiei raţiunii decât un rol secundar şi periferic. Această prejudecată trebue însă întrecută. Creaţia artistică este un proces complex şi înlăuntrul lui analiza neprevenită trebue să distingă deopotrivă acte ale spontaneităţii iraţionale şi acte ale mediaţiunii raţionale. Numai dosajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparţine. Dar cu aceasta ne apropiem de o nouă problemă.

3. TIPURI DE CREAŢIE ŞI TIPURI DE CREATORI

Analiza procesului creaţiei a scos de mai multe ori la iveală diferenţieri individuale în felul lui de a decurge. Am întâmpinat astfel cazuri de creaţie în care faza preparaţiei coincide cu întreaga experienţă trecută a artistului şi altele în care realizarea operei este precedată de o preparaţie anume condusă în vederea ei. Sunt opere care se înalţă spontan din tot ce artistul a trăit, a văzut, a simţit şi a gândit şi altele care, deşi nu se dispensează de această contribuţie difuză a experienţei, folosesc şi unele lucrări pregătitoare, deopotrivă cu ale savantului care strânge documente, le compară şi le clasifică. Cu cel dintâiu din aceste feluri ale pregătirii se leagă tipul creaţiei inspirate, cu cel de-al douilea creaţia laborioasă, aceea în care lucrările execuţiei sunt predominante. Sunt opere care se realizează aproape în întregime sub dicteul inconştientului şi fie că totalitatea lor se întocmeşte prin desvoltarea unitară a unui germene iniţial, fie prin devieri sau transformări succesive, ele sunt produsul unei elaborări iraţionale. Artistul primeşte un dar, mai mult decât cucereşte un bun sau câştigă o luptă. Sunt însă opere obţinute în cea mai mare parte a lor prin numeroase acte deliberative, printr'o intervenţie mai activă a funcţiunilor raţiunii. Creaţia iraţională şi raţională sau mai bine spus: preponderant iraţională şi preponderant raţională, sunt

cele două tipuri pe care le poate stabili cercetarea în analiza procesului creaţiei.

Tot astfel, dacă luăm seama la felul în care una sau alta din însuşirile structurii artistice determină complexiunea acesteia, putem obţine mai multe tipuri de creatori. Există de pildă artişti dominaţi de funcţiunile intuitivităţii; remarcabili prin darul de a reţine şi reproduce trăsături sensibile din realitate, mai mult decât de a obţine combinaţii noui ale fantasiei. « Vos illuminations? Mais simplement en me frottant les yeux, j'en fais de bien plus belles » se întreabă şi exclamă Jules Renard [1]. Exclamaţie dintre cele mai caracteristice. Arta lui este făcută din însumarea unor trăsături sensoriale ascuţite, dintr'o seamă de instantanee foarte originale prin punctul lor de vedere. Puterea lui de observaţie este în tot cazul superioară facultăţii de a compune şi inventa. Materialul procurat de percepţia sensibilă este atât de covârşitor în cazul lui Jules Renard, încât artistul din el nu l-a putut domina niciodată. Cine citeşte jurnalul lui intim, găseşte substanţa a zeci de volume, pe care acest scriitor nu le-a putut compune, tocmai din pricina înzestrării sale mai slabe în sarcina de a grupa miile de trăsături răsleţe care se arătau ochiului său de incomparabil observator. Astfel de afirmaţii se pot face şi despre unii artişti plastici, ca Toulouse-Lautrec sau Constantin Guys, a cărui inspiraţie Baudelaire o compara cu « bucuria cu care copilul absoarbe forma şi coloarea » [2]. Toţi aceşti artişti observă mai bine decât inventă şi compun, iar capodoperile lor pot fi cu mai multă uşurinţă găsite printre schiţele lor, printre impresiile şi notaţiile lor fugitive.

Dar pentru a înţelege mai bine tipul artistului intuitiv, este poate necesar a-l compara cu acel al artistului fantastic sau vizionar. Acesta nu se mai simte dependent de

realitate. Artistul intuitiv nu pierde niciodată din vedere cât de mult datoreşte realităţii exterioare. Tipul artistului care i se opune se simte înclinat să subevalueze importanţa « modelelor » exterioare, în avantajul spontaneităţii fantasiei şi viziunii sale interne. Teoria acestui tip artistic a exprimat-o odată Novalis în termenii cei mai clari. « După cum pictorul, scrie Novalis, priveşte obiectele vizibile cu alţi ochi decât omul comun, tot astfel poetul trăieşte evenimentele lumii exterioare şi interioare în alt chip decât omul obişnuit. Nicăieri însă mai mult decât în muzică, nu este mai izbitor faptul că spiritul este acela care poetizează lucrurile şi transformările materiei şi că frumosul, adică obiectul artei, nu ne este dat şi nu se găseşte gata făcut în fenomene. Toate tonurile pe care le produce natura sunt brute şi lipsite de spirit. Numai sufletului muzical îi apar melodice şi semnificative vuetele codrului, şuerul vântului, cântecul privighetorii şi murmurul izvorului. Muzicantul extrage din sine esenţa artei sale şi nici cea mai uşoară bănuială că ar imita nu poate să-l atingă. E drept că pictorului i se pare că natura vizibilă îi prepară drumul şi că ar fi pentru el un model inaccesibil. De fapt însă arta pictorului este tot atât de independentă, ea răsare tot atât de *a priori* ca şi arta muzicantului. Numai că, faţă de aceasta, pictorul se serveşte de un limbaj de semne infinit mai greu. Pictorul zugrăveşte de fapt cu ochiul său. Arta sa este arta de a privi ordonat şi frumos. Vederea este pentru el o activitate prin excelenţă plăsmuitoare... » [3]. Această clasă de artişti, din care fac parte un Tintoretto, un Rembrandt, un Piranese, etc., a descris-o odată H. Focillon. Vizionarii, scrie acesta, « pun în evidenţă ceea ce este mai îndrăzneţ şi mai liber în genialitatea creatoare, o putere de devinaţie concentrată asupra domeniilor celor mai misterioase ale reveriei umane, precum şi efectele

unei optice speciale care alterează profund lumina, proporţiile şi chiar densitatea lumii sensibile. Cineva i-ar putea crede că se simt stânjeniţi în limitele spaţiului şi ale timpului. Interpretează mai mult decât imită şi transfigurează mai mult decât interpretează »[4]. « Rezonanţa » lor « psihică » este cu mult mai mare decât în cazul artiştilor intuitivi. Din aceste adâncimi urcă peste aspectele cele mai familiare, în pânzele lui Rembrandt, ceva asemănător cu « reflexul unei lumi necunoscute ». Iar desenele unui Daumier, un alt mare artist vizionar, ştiu să « degajeze din fiinţa socială, rotunjită de atâtea atingeri, un fel de bestie imuabilă şi sublimă ». Din categoria artiştilor fantastici sau vizionari, caracterizaţi prin acest exces al fantasiei şi prin incontestabila ei preponderanţă asupra intuitivităţii, fac parte scriitori ca Gérard de Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Gustav Meyrink sau Jean Paul Richter, care rezuma estetica întregii clase, afirmând că miraculosul este în sine poetic: « Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch »[5].

Preponderanţa funcţiunilor expresive determină un alt tip artistic. Interesul acestuia nu se îndreaptă nici către realitatea exterioară, nici către lumea de viziuni ale fantasiei sale, ci către plăsmuirea artistică. Acţiunea de a grupa, de a ordona, de a compune predomină în operele lor intuiţiile lumii sensibile şi revelaţiile fantasiei. Materialitatea operei, procurată de intuitivitate sau imaginaţie, îi apare artistului plasticizator tot atât de puţin importantă, încât vorbind în numele acestuia, deşi el însuşi aparţinea unei alte clase, Schiller a putut defini arta ca o « nimicire a materiei prin formă »[6].

Opera este pentru artistul aparţinând acestui tip un miracol de combinaţii, de potriviri delicate şi savante între nenumărate elemente răsleţe. In acest înţeles şi-a intitulat

Tudor Arghezi volumul său: « Cuvinte potrivite », exprimând de altfel numai o latură a naturii sale complexe. Artistului plăsmuitor îi place să lupte cu constrângerile şi rezistenţele. Creaţia este pentru el o victorie asupra materiei. Ne-o spune Théophile Gautier, un artist de incontestabil tip plasticizator, când se adresează poeţilor cu recomandaţia: « *Sculpte, lime, cisèle; — Que ton rêve flottant — Se scelle — Dans le bloc résistant* » (L'art). Sferei acestui tip îi aparţin poeţii formelor fixe şi ai motivelor obiective, pictorii şi sculptorii stilizatori. Pe când lucrarea artistului vizionar este adânc pătrunsă de vieaţa intimă a sentimentului, aceea a plasticizatorului vrea să fie rece, impasibilă, impersonală. Nimic din vibraţiile conştiinţei subiective nu trebue să transpară în forma obiectivă a operei. « Artistul, scrie Flaubert, trebue să facă astfel încât posteritatea să creadă că n'a trăit. Cu cât îmi reprezint mai puţin pe artist cu atât mi se pare mai mare. Nu-mi pot nimic figura despre persoana lui Homer sau Rabelais şi când mă gândesc la Michelangelo văd numai din spate un bătrân cu o statură colosală sculptând noaptea la lumina faclelor ». La ce bun deci revelaţiile înflăcărate, dar foarte deseori trădătoare, ale inspiraţiei? Munca rece, exactă şi raţională a execuţiei este de preferat. Ne-o spune de asemeni Flaubert: « Trebue să scriem mai *rece*. Să nu ne încredem în acea înflăcărare care se numeşte inspiraţie şi în care adeseori intră mai multă emoţie nervoasă decât forţă musculară. In clipa aceasta, de pildă, mă simt foarte dispus, fruntea îmi arde, frazele îmi vin cu uşurinţă, încât deşi de două ceasuri vreau să-ţi scriu, lucrul mă recâştigă necontenit. In locul unei idei, găsesc zece şi acolo unde ar fi de ajuns expunerea cea mai simplă, îmi apare o comparaţie. Sunt sigur că aşi putea merge aşa, până mâine la prânz, fără nicio oboseală. Cunosc însă aceste baluri

mascate ale imaginației, din care revii cu moartea în suflet, istovit, plictisit, fără să fi văzut decât lucruri false și fără să fi debitat decât prostii. Totul trebue să decurgă rece și așezat » [7].

Intre tipurile de creatori și tipurile de creație există astfel unele afinități. Intuitivii și vizionarii datoresc mai mult inspirației; plasticizatorii mai mult execuției. Pentru unii procesul creației este pătruns de mai multe elemente iraționale; celălalt face să intervină mai intens funcțiunile rațiunii. Dar aceste conexiuni n'au în ele nimic necesar. Sunt și cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionar prin excelență, folosea procedeele raționale ale creației. Iar fantasticul Jean-Paul trece, în Estetica sa, prin însușirile caracteristice ale genialității, chibzuința, *die Besonnenheit* [8]. Tipurile nu reprezintă de altfel niciodată unități închise. Ele sunt mai de grabă cazuri limită, între care pot exista nenumărate forme intermediare.

4. ETERONOMIA CREAȚIEI ARTISTICE

A) MOTIVELE ETERONOMICE ALE CREAȚIEI

Analiza structurii artistice și a etapelor pe care le străbate procesul creației nu oferă niciun răspuns întrebării: de ce creează artistul? Știind ce forțe sufletești interesează creația și ce acte succesive o alcătuesc, nu știm încă ce motive o pun în mișcare. De sigur, artistul creează, în primul rând pentrucă este artist. Orice structură sufletească este o fatalitate. Ea tinde să se realizeze cu aceeași necesitate cu care un corp greu în cădere tinde către centrul pământului. După cum nu este artist cine vrea, tot astfel nu poate să nu fie artist cine are înzestrarea corespunzătoare. Fără îndoială, complexitatea raporturilor sociale care compun soarta externă a unui om poate opri sau devia desfășurarea naturală a darului său artistic. Piatra desprinsă din vârful muntelui poate fi și ea oprită de rădăcinile de pe coastă. Dacă însă nu putem spune câte talente au fost împiedicate să se realizeze, putem recunoaște totuși atâtea vocații care au izbutit să se afirme chiar în ciuda împrejurărilor neprielnice. Cazul dotațiilor artistice care și-au spus târziu cuvântul, siluind condițiile nefavorabile este prea cunoscut, pentru a mai fi nevoie să insistăm. Structura este o organizare finalistă a stărilor și actelor sufletești. Funcționarea ei este determinată de scopuri imanente. Numai sufletele

amorfe, nestructurate își află determinările drumului lor de vieață în împrejurări externe și întâmplătoare. Sufletele puternice prin structura lor organică găsesc aceste determinări în ele însele și le înregistrează cu sentimentul unei necesități ineluctibile. « Nu trăiesc decât pentru a scrie, notează odată K. Mansfield. Lumea adorabilă... stă în fața mea: mă scald în valurile ei și mă răcoresc. Sunt însă urmărită în același timp de sentimentul unei *datorii* pe care trebue s'o împlinesc, ca și cum cineva mi-ar fi dat o însărcinare pe care sunt obligată s'o duc la capăt »[1]. Alături însă de acest motiv, rezultat din organizarea finalistă a sufletului artistic, există și motive de un caracter deosebit care îl sprijină pe căile realizării sale. Motivul propriu zis estetic se împletește tot timpul cu motive extra-estetice și din această unire își extrage o carieră artistică toată forța și eficacitatea ei. Care sunt deci motivele eteronomice ale creației?

Unul dintre aceste motive, vrednic de a fi amintit mai întâi, este nevoia artistului de a se elibera de sentimente care îl apasă sau îl urmăresc și a căror canalizare în direcția împrejurărilor practice ale vieții este, pentru o pricină oarecare, imposibilă. Ceea ce a mărturisit Gœthe despre sine, în legătură cu compunerea romanului « Suferințele tânărului Werther », se potrivește de sigur multor artiști: « M'am izbăvit prin această compoziție, scrie Gœthe, dintr'un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie și străină, printr'un fel de vieață întâmplător și ales, prin premeditare și grabă, prin încăpățânare și neglijență... Indată m'am simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber și îndreptățit la o nouă vieață »[2]. Creația artistică este, în adevăr, unul din cele mai ingenioase mecanisme, născocite de instinctul de conservare al omului, pentru a se elibera de o apăsare care poate deveni primejdioasă sănătății și

echilibrului său moral. Cine se pricepe să transforme suferința sa în cântec sau imagine și să deplaseze astfel accentul subiectiv dela trăire către reprezentarea ei, scade în același timp și face tolerabilă intensitatea celei dintâi. Mecanismul eliberator al creației este folosit într'un chip instinctiv de oamenii cei mai simpli. Cine a auzit, de pildă, jalea văduvei din popor, la înmormântarea soțului ei, luând forma artistică a bocetului, a putut constata într'o ocazie precisă și concretă, mecanismul derivativ și valoarea eliberatoare a expresiei artistice. Evident, nu totdeauna motivul eliberării prin creație joacă același rol, pentrucă nu totdeauna artistul se găsește în același raport subiectiv cu opera sa. Există opere prin care artistul se exprimă pe sine și altele întocmite numai pentru exercițiul și încercarea facultăților sale, a fantasiei și puterii lui expresive[3]. In « Werther » simțim pe omul Gœthe, în « Salammbô » pe artistul Flaubert. Numai în primul caz impulsul eliberator a lucrat ca un motiv eficace; în cel de al doilea, motivul eteronomic trebue căutat aiurea.

Dacă eliberarea corectează un exces, *întregirea* prin artă împlinește o lipsă. Mecanismul creației poate fi pus în mișcare nu numai de un prea-plin al sentimentului care își caută o canalizare și o deviare, dar și de sentimentul unei insuficiențe. Apăsător poate fi nu numai excesul sentimentului, dar și sărăcia lui. Există o foame pasională, din categoria nevoilor funcționale, care își găsește satisfacția în creația artistică. Vieața practică tempereaza unele sentimente, atenuează unele reacții. In lumea fantasiei sale, artistul trăiește sentimente mai puternice și rare, pe care vieața i le refuză de obiceiu. Acolo găsește el corectarea lipsurilor din vieață. Scriind romanul « Werther », Gœthe a încercat și a izbutit să se elibereze de consecințele pasionale ale unei iubiri nefericite. Compunând însă poemul

« Hyperion » şi evocând figura ideală a Diotimei, Hölderlin a dat satisfacţie unei aspiraţii pe care vieaţa nu i-o împlinise niciodată. Existenţa practică simplifică apoi individualitatea noastră, impunându-i un anumit rol şi mărginind-o la anumite funcţiuni. Fiecare din noi este mai puţin decât ar putea fi. Fiinţa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualităţi, alte câteva fiinţe care s'ar fi putut realiza. Creaţia artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al psihicului, dându-le iluzia unei existenţe concrete. Mai cu seamă în cazul creaţiei dramatice şi epice, artistul se realizează în posibilităţile sale multiple. Plăsmuirea caracterelor tragice sau epice este adeseori pentru poet împlinirea unui destin rămas nerealizat. In sfârşit, existenţa practică sărăceşte nu numai individualitatea, dar şi mediul nostru. Mai ales civilizaţia urbană şi mecanică a ultimului secol a lipsit înconjurimea noastră de mai multe din elementele de pitoresc ale altor vremuri şi altor moravuri. Orientalismul scriitorilor romantici şi exotismul unora dintre contemporani a oferit totdeauna replica acelei nevoi de coloare, de naivitate sau rafinament pe care împrejurările curente n'au ocazia s'o satisfacă.

Dar creaţia artistică n'are numai rolul de a elibera sau întregi pe artist; dar uneori şi pe acela de a-l *afirma*. Iar prima formă a afirmării de sine este mărturisirea şi cunoaşterea de sine. Nu se mărturiseşte, nu se investighează şi nu se descrie cine socoteşte că personalitatea sa n'are o valoare vrednică a fi afirmată. Se ştie însă ce loc ocupă mărturisirea în artă. Intr'un mare număr al operelor de artă, intenţia cea mai adâncă a artistului, deşi uneori poate rămânea învăluită, este să se înfăţişeze pe sine şi odată cu aceasta să se afirme. Nu numai în poezia lirică, dar în cea epică şi dramatică, apoi în muzică sau în plastică, artistul are adesori aerul că ne spune: iată cine sunt şi iată care este

valoarea personalităţii mele! A doua formă a afirmării de sine prin artă stă în intenţia creatorului de a câştiga o influenţă asupra publicului său. Puţine sunt operele de importanţă care nu valorifică un punct de vedere asupra lumii, care într'o intenţie a lor mai tăinuită nu militează pentru o anumită atitudine. Nu există artist care să nu dorească a-şi imprima pecetea spiritului în mentalitatea celor cari se apropie de opera sa. In lipsa acestei intenţii, opera sărăceşte în semnificaţia ei şi îşi limitează în mare măsură ecoul. Uneori voinţa de putere a artistului are un sens exclusiv estetic. Ceea ce el doreşte este să câştige aderenţi pentru un criteriu personal de valorificare estetică. Căci dacă sunt artişti cari cedează gustului public şi orientărilor obşteşti, sunt alţii cari urmăresc să înmlădieze acest gust şi aceste orientări, răspândind noui poziţii estetice şi creând un public nou. Este ceea ce a pus bine în lumină Nietzsche, unul din puţinii gânditori care a observat rolul afirmaţiei de sine ca motiv al creaţiei artistice. « Artiştii greci, poeţii tragici de pildă, compuneau pentru a învinge. Intreaga lor artă nu poate fi închipuită fără întrecere. Buna Eris a lui Hesiod, ambiţia, dădea aripi geniului lor. Dar această ambiţie voia înainte de toate ca opera să aibă excelenţa cea mai înaltă în proprii ochi ai făuritorilor ei, aşa cum aceştia înţelegeau excelenţa, fără consideraţie pentru gustul dominant şi opinia generală despre ceea ce este excelent în artă. In felul acesta Eschile şi Euripide rămaseră multă vreme fără niciun succes, până ce îşi formară judecători cari să-i aprecieze după regulile pe care ei înşişi le stabiliseră »[4]. In aceeaşi împrejurare Nietzsche vorbeşte şi de *vanitatea* sau *orgoliul* artiştilor, ca expresie a dorinţei de a se afirma şi cu preocuparea de a câştiga sufragiul obştesc sau cu dispreţul acestui sufragiu. Vanitatea şi orgoliul sunt, în adevăr, motive probabile ale creaţiei

artistice. Opera de artă fiind produsul unei individualităţi, este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuinţi sau cu felul ei de a se răsfrânge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucrări de artă ar fi rămas neîmplinite, dacă insul care le-a produs n'ar fi râvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul şi-o aşează singur pe frunte.

B) ARTISTUL ŞI VIEAŢA

Am arătat în primul volum al acestei scrieri că opera de artă, considerată din singurul punct de vedere estetic, este o plăsmuire izolată din vieaţă, un întreg sustras înlănţuirilor cauzale dintre fenomene şi a cărui finalitate se găseşte în ea însăşi. Urmează de aci că producătorul operei de artă, adică artistul, este natural să se resimtă în unele momente ale existenţei sale într'o situaţie specifică de depărtare de vieaţă, ale cărei nuanţe trebue să le notăm, înainte de a încheia consideraţiile noastre cu privire la structura creatorului şi la creaţia artistică. In adevăr, dacă este exact că plăsmuirea artistică îşi trage atâtea din elementele ei din vieaţă, din evenimentele externe şi interne ale artistului, nu este mai puţin sigur că acesta din urmă trebue la un moment dat să părăsească punctul de vedere al vieţii, pentru a ocupa pe acela al creaţiei. Iar vieaţa se găseşte într'o opoziţie categorică cu creaţia, resimţită ca înstrăinare faţă de vieaţă, ca adversitate sau dor de vieaţă. Chiar înainte ca insul să devie artist şi, ca o stare pur dispoziţională, viitorul artist poate înregistra sentimentul particular al acestei distanţe. Un artist ca André Gide l-a cunoscut încă din acea clipă patetică a copilăriei, când deodată, fără vreun motiv exterior aparent, sufletul său a gemut sub povara unei dureroase solitudini morale. N'avea decât

unsprezece ani, istoriseşte Gide, când, înapoindu-se dela şcoală, simţi deodată o furtună de sentimente necunoscute până atunci. « Ce se întâmplase? Nimic, poate... De ce am simţit atunci că mă descompun şi, căzând în braţele mamei mele, sguduit de plâns, convulsiv, de ce am simţit din nou acea nelinişte inexprimabilă, pe care o mai încercasem la moartea vărului meu? S'ar fi spus că deodată s'a deschis zăgazurile nu ştiu cărei necunoscute mări interioare, al cărei val se afunda enorm în inima mea. Eram mai mult înspăimântat, decât trist. Cum aşi fi putut însă explica toate acestea mamei mele, care nu distingea, printre suspinele mele, decât aceste confuze cuvinte, repetate cu desnădejde: Nu sunt la fel cu ceilalţi! Nu sunt ca ceilalţi! » [1]. Această exagerată şi turburătoare conştiinţă a individualităţii trezite nu putea fi câştigată decât din situaţia unei mari depărtări de vieaţă. Numai sentimentul opoziţiei faţă de lume poate exaspera conştiinţa individualităţii.

In epoca formaţiei sale, artistul poate să primească de altfel nu numai revelaţia propriei sale individualităţi eterogene, dar să trăiască în mod permanent într'o lume atât de subiectivă, încât stabilirea contactului cu lumea exterioară să întâmpine dificultăţile cele mai mari. « Dependenţa mea de vis şi viziunea, povesteşte odată romancierul german Jacob Wassermann, era absolut naivă. Pot vorbi în adevăr despre viziuni, întru cât stări niciodată trăite mai înainte, lucruri şi figuri nepercepute altădată mi se arătau într'un mod concret. Am trăit între zece şi douăzeci de ani într'o permanentă beţie şi într'o depărtare de lume care nu lăsau celor cari mă însoţeau sau se găseau împreună cu mine decât un înveliş insensibil. Mi s'a spus mai târziu că trebuia să mi se strige la ureche, pentru a mă desmetici. Aveam accese de extaz, de sălbatecă şi tăcută pierdere de sine şi separaţia mea de lume era îndeobşte atât de puternică şi

dârză, încât toate legăturile se rupeau, rămânând frânt în două şi fără ştiinţă de ce mi se întâmpla. Trăiam în ambele sfere cu o încordată atenţie, căci atenţia este în genere trăsătura fundamentală a fiinţei mele, dar între ele nu era nicio punte. Intr'una puteam fi cu totul calm, în cealaltă cu desăvârşire exaltat, fără ca între cele două stări să existe vreo comunicare, vreo solie. Toate acestea mă menţineau într'o tensiune neobişnuită, chinuitoare pentru mine şi neînţeleasă pentru ceilalţi. Uimire şi desnădejde erau emoţiile care mă stăpâneau în deosebi: uimire de cele văzute, contemplate, simţite şi desnădejde că nu le puteam împărtăşi nimănui. Alcătuirea mea era astfel întocmită încât ştiam că ceva neobişnuit şi minunat se întâmpla în mine şi cu mine, dar despre acestea nu mă simţeam în stare să dau socoteală cuiva. Eram oarecum ca Moise, descins de pe Muntele Sinai, dar care a uitat cele privite acolo şi cele auzite dela Dumnezeu »[2]. Sentimentul depărtării de vieaţă, elementul schizoid care intră ca o însemnată parte componentă în unele înzestrări artistice, nu putea fi exprimat mai limpede şi mai frumos.

Dar dacă semnele acestei îndepărtări de vieaţă pot fi recunoscute la viitorul artist, încă din anii copilăriei şi ai adolescenţei, maturitatea lui o adânceşte mai mult. « Am ajuns, scrie Flaubert, să privesc lumea ca un spectacol demn de râs. Ce este lumea pentru mine? Nu mă voiu mai interesa de ea şi mă voiu lăsa în voia inimii şi a imaginaţiei; iar dacă sgomote prea mari vor pătrunde până la mine, mă voiu întoarce ca Phocion altădată, pentru a întreba: ce este croncănitul ăsta de ciori? »[3]. Iar Jules de Goncourt: « Intre lumea burgheză şi noi există o prăpastie. Cugetării noastre, trăind deasupra lucrurilor burgheze, îi este greu să descindă la nivelul vieţii obişnuite. Da, facem parte din această lume: vorbim limba ei şi îi purtăm mănuşile şi

ghetele lustruite. Şi totuşi suntem rătăciţi în mijlocul ei şi ne simţim rău »[4]. Artistul nu trăieşte vieaţa; el şi-o reprezintă şi o analizează. Indepărtarea lui de vieaţă o resimte artistul cu durerea de a se vedea exclus dela suferinţele ei reale, dar şi dela bucuriile ei. Este ceea ce rezultă dintr'o celebră pagină de confesiuni a lui Guy de Maupassant: « Niciun sentiment simplu nu mai există în sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferinţele şi desnădejdiile sale devin îndată subiecte de observaţie. Analizează fără voia lui şi fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonaţiile. Indată ce a văzut ceva şi orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecât. N'are un elan, un strigăt, o îmbrăţişare care să fie sincere, niciuna din acele acţiuni spontane care sunt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înţelege, fără a-şi da seama. Dacă încearcă o suferinţă, o notează şi o clasează în memorie. Inapoindu-se dela cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult în lume, îşi spune: « Ce lucruri bizare am resimţit; era ca o beţie dureroasă, etc.... ». E ca şi cum ar avea două suflete, unul care notează, explică şi comentează fiecare sensaţie a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăieşte astfel condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său şi al altora ...[5] Dar această înstrăinare de vieaţa adevărată umple inima artistului, fie cu dor de vieaţa de care se simte respins, fie cu adversitate faţă de vieaţa pe care o cunoaşte ca o expresie opusă artei sale.

Dorul, nostalgia pentru formele naive ale vieţii răsună şi din paginele de confesiune ale lui Maupassant, în « Sur l'eau ». Dar poate nimeni nu a redat-o cu un farmec mai contagios ca Thomas Mann în nuvela sa, « Tonio Kröger ». Iată, în adevăr, pe Tonio Kröger, eroul povestirii, privind de după perdea pe Hans şi Ingeborg, prietenii copilăriei lui,

înlănţuiţi în dans. Inima lor s'a închis totdeauna elanului neliniştit al aceluia care îi căuta cu dorul fiinţei problematice, care este artistul, pentru tot ce este simplu, naiv şi fericit. Abia acum înţelege Tonio Kröger motivul mai adânc al vechilor lui desamăgiri în dragoste şi inima lui sângerează ca sub un destin implacabil. « Stau între două lumi, se mărturiseşte cu jale Tonio Kröger, în niciunul nu mă simt acasă şi mi-e greu. Voi artiştilor, mă numiţi burghez şi burghezii sunt înclinaţi să mă aresteze... nu ştiu ce mă doare mai mult. Burghezii sunt proşti; dar voi, închinătorilor ai frumuseţii, care mă socotiţi flegmatic şi lipsit de fervoare, ar trebui să vă gândiţi că există un mod artistic de a fi, atât de originar şi predestinat, încât nicio nostalgie nu-i apare mai dulce şi mai demnă de a fi resimţită decât aceea către bucuriile obişnuitului (die Wonnen der Gewöhnlichkeit) »[6]. Nu totdeauna însă artistul emană, din tabăra opoziţiei lui, aceleaşi efluvii de simpatie, de bunăvoinţă, de înţelegere pentru vieaţa comună. Există artişti cantonaţi într'o poziţie estetică intransigentă, de unde nu iradiază decât dispreţ şi negaţiune pentru vieaţa exemplarului uman obişnuit. « Umanitatea ne urăşte, scrie odată Flaubert, la rândul nostru noi nu o slujim şi o urîm, ca una care ne răneşte. Să ne iubim deci *în artă*, aşa cum misticii se iubesc *în Dumnezeu* şi totul să pălească în faţa acestei iubiri ». Iar în altă parte, printre multele declaraţii în acelaşi sens: « Nu stimez adânc şi cu adevărat decât doi oameni, pe Rabelais şi Byron, singurii cari au scris cu intenţia de a dăuna genului omenesc şi de a-i râde în faţă. Ce poziţie imensă aceea a omului astfel aşezat în faţa lumii! »[7]. Vieaţa artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun de legea morală. Nu este deci de mirare imoralismul unora dintre artişti, intenţia lor deliberată de a nesocoti valorile etice. Aşa îşi propune, printre alţii, un Pierre Louys

într'o interesantă pagină din tinereţe: « Ascetismul este, după părerea mea, inutil şi copilăresc. El reţine Sufletul în câmpul de luptă al unui războiu uman, când acest suflet este însetat de avânturi subite către cuceriri eterice... Căci virginitatea sufletului meu, Doamne Dumnezeule, nimeni nu o va avea. Sufletul meu nu va iubi pe nimeni. Sunt sfinxul hermafrodit care creează în afară de sine şi numai pentru el o Chimeră. Aspir către Ideal, şi Idealul izbucneşte din gândurile mele... Nu-mi recunosc alte dorinţe decât acelea care au drept scop o plăcere estetică. Pentrucă nu vrea să am conştiinţă de corpul meu, sufletul mi se îndreaptă cu libertate către o ţintă inflexibilă: Idealul Frumuseţii »[8]. Poate singurul artist, după ştiinţa noastră, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic şi estetic şi să arunce o punte între vieaţa comună şi cea artistică, este Thoman Mann, înălţat odată cu aceasta la rangul uneia din cele mai înalte conştiinţe ale vremii noastre. Flaubert, ne spune Mann, în una din paginele cele mai adânci ale operei sale, crea în marginea vieţii. Creaţia, desfăşurată de el într'o atmosferă de entusiasm artistic puţin obişnuit, era un act de opoziţie faţă de vieaţă şi faţă de formele ei burgheze. Th. Mann ne arată însă cum a câştigat treptat conştiinţa că arta este pentru el nu tăgăduire a vieţii, ci un conţinut de vieaţă şi împlinirea unei datorii, deopotrivă cu aceea pe care orice burghez, bine înrădăcinat în tradiţiile condiţiei lui, o împlineşte cu o desăvârşită scrupulozitate. « Nu desăvârşirea obiectivă este ţinta creaţiei pentru mine, observă Mann, ci conştiinţa subiectivă că în niciun caz nu puteam face mai bine »[9]. Creaţia artistică dobândeşte astfel pentru Thomas Mann o direcţie şi un conţinut moral. Importanţa poziţiei lui Mann nu poate fi îndeajuns subliniată. Am întâmpinat mai sus exemplul unui negativism etic din perspectiva estetică. Cazul contrar nu este nici el inedit. Un

artist de talia lui Tolstoi a ajuns, către sfârşitul carierii sale, la un negativism estetic din perspectiva etică. Printre spiritele reprezentative ale artei contemporane, nu cunoaştem pe altcineva care, mai bine ca Thomas Mann, să fi salvat ambele puncte de vedere, recunoscând în creaţia artistică o ţintă posibilă a datoriei şi înlănţuind-o cu celelalte manifestări ale muncii şi ale elanului omenesc către instaurarea unei ordine morale în lume. Este o contribuţie care trebuia amintită la sfârşitul acestor consideraţii consacrate raportului atât de variat în care poate sta artistul cu vieaţa.

PARTEA V

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

1. CONSIDERAŢII PRELIMINARE

După ce a lăsat în urmă studiul operei de artă, al creatorului şi al creaţiei, expunerea noastră trebue să se oprească acum în faţa problemelor pe care le pune receptarea operei. Vom căuta să evidenţiăm feluritele straturi de acte şi stări, afective şi intelectuale, care însoţesc pătrunderea operei de artă în conştiinţă. Din capul locului ne apare deci limpede că « emoţia estetică », singura despre care sistemele mai vechi de estetică vorbeau în această împrejurare, nu este o expresie care istoveşte realitatea mult mai complexă de care trebue să ne ocupăm. Pentru buna orientare a cercetării, câteva consideraţii preliminare sunt necesare.

Imprejurarea că s'a vorbit de o emoţie estetică, adică de o stare afectivă provocată de spectacolul frumuseţii şi mai cu seamă de întruparea ei în artă, provine din anumite împrejurări istorice, pe care este bine a le reaminti. Credinţa că frumuseţea naturii şi artei pot determina o emoţie, adică o stare afectivă intensă şi scurtă, are la temelia ei o anumită reprezentare metafizică şi epistemologică despre natura acestor fenomene, curente de-a-lungul întregului misticism estetic. Incă dela Platon, frumuseţea a devenit obiectul unul cult mistic. Puterea ei de a ne deschide adâncul lucrurilor, substratul metafizic al lumii şi de a ne ferici pe măsura acestei revelaţii peste

fire a fost cu multă forţă descrisă de Platon în dialogul «Phaidros» şi de atunci în numeroase alte ocazii, înmulţite în veacul din urmă şi în cadrul idealismului post-kantian. Din toată această desvoltare istorică noţiunea trăirii estetice s'a asociat cu două atribute: *instantaneitatea* şi *intensitatea*. Filosofii idealişti au arătat fără îndoială că substratul metafizic al lumii poate fi atins şi pe altă cale decât aceea intuitivă a artei şi anume pe calea mediativă şi mai lungă a speculaţiei teoretice. Conţinutul intuitiv al artei revine deci în rezultatele laborioase ale filosofiei, dar actul luării lui în stăpânire îşi pierde în această trecere caracterul momentan şi entusiast. Instantaneitatea şi intensitatea rămân deci atributele indelebile ale trăirii intime provocate de contactul frumuseţii.

Când, spre sfârşitul veacului trecut, direcţia studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, metodele au variat, dar reprezentările relative la natura obiectului de cercetat au rămas aceleaşi. Psihologismul estetic a fost moştenitorul direct al misticismului estetic. Ce nume deci putea fi dat acelei stări instantanee şi intense, al cărei concept fusese pregătit în lunga perioadă mistică? Niciun altul decât numele de *emoţie*, adică al afectului desemnat prin însuşiri de scurtime şi forţă. Vechea idee a revelaţiei mistice prin frumuseţe şi artă a trăit mai departe în noţiunea emoţiei estetice.

Socotesc că este una din cele mai importante teme ale cercetării contemporane revizuirea acestui vechiu bun tradiţional. Căci este oare adevărat că atingerea artei determină o simplă stare afectivă puternică, dar unică şi trecătoare? Misticismul estetic nu putea admite pentru fiecare operă de artă decât o singură trăire corespunzătoare, în care să se desăvârşească aducerea înţelesului ei metafizic în stăpânirea noastră psihică. Conţinutul metafizic

al operei de artă era socotit că se luminează subit în scăpărarea unică de fulger a revelaţiei intuitive. Psihologul, la rândul lui, a moştenit şi propagat această idee, vorbind despre *emoţie estetică* la singular iar nu despre seria şi pluralitatea emoţiilor trezite de artă, aşa cum ar fi trebuit să facă, dacă ar fi fost liber de prejudecata mistică.

Este sigur că atingerea artei provoacă o primă reacţie sentimentală, rapidă şi mai mult sau mai puţin vagă, singura de care putem vorbi ca despre o emoţie estetică. Dincolo de aceasta se desfăşoară însă stări şi acte care cer durată. Asimilarea estetică a unei poezii lirice de trei strofe nu provoacă o singură stare sufletească punctiformă. Deşi afectul care întovărăşeşte versul ultim şi culminant poate fi mai puternic decât restul acompaniamentului sentimental al bucăţii, acesta are o realitate indiscutabilă şi mai întinsă decât afectul final în care se ascute. Dela începutul bucăţii şi până la sfârşit, seria imaginilor poetice reuşite, cuvintele bine găsite şi pline de sevă, ritmul adecvat şi sugestiv, rima neaşteptată şi totuşi potrivită, determină o serie întreagă de afecte estetice, ca jerba de scântei a unei rachete. De asemeni, nu este adevărat că emoţia estetică a unei drame sau povestiri se produce abia la sfârşitul lor, odată cu desnodământul întâmplărilor prezentate sau povestite mai înainte. Peripeţiile şi episoadele care se interpun între început şi final cauzează tot atâtea emoţii estetice, fiind ele însele nişte mici drame şi povestiri. Dar în afară de acestea, natura limbajului întrebuinţat, dibăcia povestitorului şi dramaturgului cari ştiu să gradeze compoziţia printr'o amânare a efectului final, printr'o necontenită întreţinere a atenţiei noastre, sunt tot atâtea izvoare ale unei multiple încântări estetice. Ceea ce spunem aci despre poezie, valorează fără îndoială şi pentru muzică. Un poem simfonic

sau o sonată sunt frumoase nu numai prin întregul lor arhitectonic, dar şi prin toate detaliile lor. Emoţia estetică le însoţeşte tot timpul şi se înnoeşte în fiecare moment.

Dar aceste afirmaţii sunt oare valabile şi pentru aşa numitele arte spaţiale, pentru pictură, sculptură şi arhitectură? Artele care întrebuinţează mijloace succesive sunt receptate printr'o serie continuă de acte sufleteşti şi produc o reacţie sentimentală coextensivă cu aceasta. Dar operele de artă care folosesc mijloace coexistente sunt oare primite printr'un singur act al sufletului şi determină oare o singură emoţie estetică? După cum am arătat atunci când am vorbit despre clarificarea artelor, în realitate nu există opere de artă spaţiale. Spaţială nu poate fi o operă de artă decât mai înainte şi independent de receptarea ei. Din acest moment, chiar operele picturii, sculpturii şi arhitecturii devin evenimente ale conştiinţei şi se integrează în ordinea temporală. Un portret sau un peisaj reclamă, pentru a fi asimilat esteticeşte, o anumită durată a conştiinţei. Efectul total al tabloului se compune din toate aceste elemente şi este obţinut numai în mod fugitiv. Independent de acest efect, conştiinţa trece dela un element component la altul, le cântăreşte pe rând şi se bucură de fiecare în parte. Intocmai ca în artele succesivului, operele de artă ale coexistenţialului sunt izvoarele unor emoţii multiple şi reînnoite.

Vechea teorie a emoţiei estetice are apoi nevoie şi de o altă corectare importantă. Cele mai multe vederi în cadrul psihologismului estetic au conceput o stare estetică liberă de orice amestec intelectual. Teoria simpatiei estetice, cristalizarea cea mai de seamă a psihologismului în domeniul studiilor care ne preocupă, preconiza o emoţie estetică obţinută prin confundarea cu obiectele propuse contemplaţiei noastre, o emoţie estetică făcută din fericirea eliberării din limitele individualităţii, din elanul frenetic al pierderii şi amestecării noastre cu fiinţa eterogenă a lucrurilor. Amintirile mistice ale acestei teorii sunt prea evidente, pentru a mai fi nevoie să insistăm. Ceea ce este interesant de reţinut din acest tablou psihologic este faptul că emoţia estetică pare cu atât mai perfectă, cu cât factorul intelectual este mai absent. Strâmtarea distanţei dintre eu şi lucruri, până la identificarea lor, elimină toate actele intelectuale de estimaţie, judecată şi comparaţie. O analiză mai atentă a stărilor care compun ceea ce cu un termen prea simplificat se numeşte emoţia estetică, ne dovedeşte că realitatea nu se prezintă tocmai aşa. Răsunetul afectiv al operei de artă se însoţeşte de fapt cu o complicată reţea de fapte intelectuale. Cine citeşte o poezie, întovărăşeşte percepţia fiecărui cuvânt cu un act de estimaţie, adeseori subconştient, pentru a-l declara propriu sau impropriu, sugestiv sau fără ecou. Felul în care se desvoltă poezia îl face apoi pe cititor să aprecieze dacă reprezintă o creştere organică sau o îmbinare arbitrară de elemente disparate. Originalitatea poeziei este apoi resimţită prin comparaţie cu unele amintiri literare, cu producţii ale trecutului sau ale mişcării literare contemporane. O receptare desvoltată a artei presupune o conştiinţă educată şi informată. Satisfacţia trezită de o operă de artă creşte în măsura lucidităţii cu care o stăpânim intelectualmente, înţelegând-o în valorile şi mecanismul ei.

Analiza noastră a pus în lumină până acum două rezultate: frumosul, şi mai cu seamă frumosul artistic nu produce o singură emoţie estetică, ci o serie de emoţii estetice coextensive cu durata perceperii lui. Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împleteşte şi se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale. Iată însă că emoţia estetică nici nu se produce singură,

ci totdeauna în conexiune cu alte emoţii ordinare, cu afecte care pot fi trezite nu numai de artă, dar şi de împrejurări practice ale vieţii. Dar o astfel de constatare este menită a se izbi şi ea de anumite prenoţiuni moştenite de psihologismul contemporan dela idealismul mistic şi romantic care l-a precedat. Arta era prezentată de acest curent ca un mijloc de depăşire a vieţii. Funcţiunile sufleteşti pe care ea le pune în mişcare erau arătate ca deosebite de acele pe care le solicită vieaţa practică. Cum este însă posibilă această stare, cum este cu putinţă (pentru a vorbi cu Schopenhauer) ca inteligenţa care stătea până la un moment dat în slujba vieţii şi cunoştea fenomene şi relaţii, să se elibereze dintr'odată din această condiţie şi să intuiască idei platonice, este fără îndoială un miracol inexplicabil, ca toate stările mistice. Eliminarea acestor prejudecăţi lasă loc dimpotrivă constatării că emoţia estetică se prezintă în strânse relaţii cu alte emoţii comune şi că arta se prinde prin numeroase fire de ţesătură vieţii obişnuite. O cercetare completă a receptării artei trebue deci să distingă feluritele elemente simultane sau succesive care o compun. Este ceea ce ne pregătim să întreprindem, nu însă mai înainte de a preciza în ce constă atitudinea estetică, adică starea sufletească favorabilă receptării artei.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ IN RECEPTAREA ARTEI

Vorbind despre valoarea estetică, am arătat încă din a doua parte că « un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândim în sfera valorii respective » Aceeaşi aparenţă, de pildă un lan de grâu, poate fi răsfrânt ca un bun capabil de a fi exploatat, ca un element al florii regiunii sau ca un spectacol frumos, după cum îl subordonăm valorii economice, teoretice sau estetice. Există de sigur unele obiecte, anume întocmite pentru a solicita răsfrângerea lor în raport cu valoarea estetică. Aceste obiecte sunt operele de artă. Faptul că însăşi o operă de artă poate fi resimţită ca un bun economic de vânzătorul ei sau ca unul teoretic de istoricul care nu vede în ea decât un document al civilizaţiei timpului, ne permite a spune că operele artei nu devin realităţi estetice decât prin valorificarea lor dintr'un unghiu anumit. Această valorificare nu este însă o acţiune automată a spiritului. In acţiunea de valorificare estetică intră un element volitiv, hotărîrea de a mă comporta estetic, atitudinea estetică. După cum a arătat-o cu multă limpezime J. Volkelt, stările care compun receptarea operei au un caracter teleologic, ele se înşirue către un scop şi necesită, prin această însuşire a lor, intervenţia diriguitoare a voinţei. Se poate spune, în adevăr, împreună cu Volkelt că « am voinţa de a mă comporta estetic şi că această

voință este vie în mine atâta timp cât durează atitudinea estetică. Dacă între timp apare distracția, oboseala sau desgustul, voința de a mă abandona receptării estetice dispare sau, dacă rămâne prezentă, se dovedește neputincioasă față de influențele contrarii »[1]. In ce constă atitudinea estetică? Intocmai ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică unele inhibiții și unele impulsuri, pe care urmează să le examinăm pe rând.

Prima inhibiție implicată de atitudinea estetică privește interesul practic față de realitate. Nu este cu putință de a mă apropia estetic de un obiect, dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi. Dorința de posesiune, teama sau speranța, aprobarea sau desaprobarea morală și socială, pe care un obiect mi le poate inspira, sunt dușmanii cei mai de seamă ai atitudinii estetice. Dar cum, în realitatea lucrurilor, operile de artă conțin, în afară de elementul lor estetic, atâtea alte elemente extraestetice, eliminarea reacțiunilor legate de acestea din urmă se izbește de greutățile cele mai mari. Sunt oameni cari frecventează în chip intens operele artei, critici și istorici ai literaturii sau artei, cari în lungul unei cariere dintre cele mai active n'au nimerit niciodată atitudinea propriu zis estetică. Operele artei au putut fi pentru ei un instrument al luptei sociale, un document al decăderii sau regenerării morale, o manifestare a devoțiunii sau impietății, dar niciodată un simplu obiect estetic. Pentru a intra în atitudinea estetică se cere și mai puțin și mai mult. Mai puțin, întru cât e necesară o simplitate și o anumită indiferență față de conținuturile așa zise « serioase » ale vieții. Mai mult, întru cât reacțiunile practice ale conștiinței fiind cele mai firești, atitudinea estetică reclamă o supraveghere, o putere de a

te controla și alege, funcțiunea continuă a unei cenzuri pe care spiritul nu o regăsește totdeauna cu ușurință.

Altă inhibiție implicată de atitudinea estetică este aceea în legătură cu percepția intelectuală a obiectelor. Intuim mai mult decât obiectele, sensurile lor intelectuale. Ințelegem, mai mult decât vedem, auzim, pipăim. Peste lucrarea simțurilor, inteligența noastră își continuă opera ei de asocieri, subordonări, interpretări. Dincolo de ceea ce simțurile ne înfățișează, spiritul nostru adaugă intuițiile lui intelectuale. Uneori aceste din urmă funcțiuni sunt mai puternice și acopere cu desăvârșire pe cele dintâi. In loc de a cuprinde aparențe, apercepem noțiuni, tipuri sau legi generale. Zoologul care recunoaște într'o albină o insectă himenopteră și sociologul care vede într'o manifestare de stradă o « stare de mulțime » se găsesc la un pol opus atitudinii estetice. Evident, există și amatori de artă cari se orientează mai cu seamă către conținutul de idei, către sensurile intelectuale ale operelor. Sunt aceia pe cari R. Müller-Freienfels i-a denumit odată cu expresia de « căutători de idei », « Ideensucher »[2]. Căutători de idei în artă sunt autorii comentariilor voluminoase dincolo sau în marginea operelor; aceia cari în loc de a contempla o aparență, descoperă o problemă. Fără îndoială, astfel de atitudini sunt justificate, întru cât opera de artă cuprinde și laturi extraestetice și printre ele una intelectuală. Numai că în clipa și în măsura în care reacționează intelectual, amatorul sau criticul de artă se află exclus dela atitudinea estetică. El o poate reintegra numai dacă se pricepe a topi laolaltă aparența și sensul ei, în așa fel încât spiritul să le poată cuprinde dintr'odată, prin actul aceleeași intuiții sensibile.

Prin toate aceste inhibiții și eliminări, atitudinea estetică se caracterizează ca o stare de pace lăuntrică, de

supremă destindere morală şi intelectuală. Cine nu se pricepe să facă linişte în sine nu poate auzi glasurile artei. Tumultul interior le acopere. Pacea sufletului le scoate în relief. Omul care se pregăteşte pentru întâlnirile artei, trebue să opereze în sine acel katharsis, acea purgare a pasiunilor, care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiţie a ei. Să adăugăm că această stare de pregătire morală, care caracterizează atitudinea estetică, trebue să-şi întindă acţiunea ei asupra felului durabil de a fi al sufletului. « Niciodată ochiul n'ar putea privi soarele, scrie Plotin, dacă el însuşi n'ar deveni asemănător cu soarele, nici sufletul n'ar putea contempla frumuseţea, fără să fie frumos. Fiinţa care vrea să contemple pe Dumnezeu şi Frumuseţea, trebue să devină zeească şi frumoasă » [3]. Oamenii înecaţi în brutalitate, sufletele grosolane nu pot adopta niciodată atitudinea estetică; frumuseţea naturii şi artei rămâne mută pentru ei. Şi dacă este adevărată observaţia lui Schiller din « Scrisori asupra educaţiei estetice », că frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă moralităţii, nu este mai puţin adevărat că armonia internă şi un anumit grad de rafinare morală sunt condiţii indispensabile pentru a stabili contactul cu frumuseţea.

In sfârşit, atitudinea estetică însumează şi unele impulsiuni. Este în sufletul transpus în atitudinea estetică o voinţă de a se dărui aspectului sensibil, de a absorbi spectacolul ca spectacol, plăcerea de a urmări ceea ce se desemnează în suprafaţa lucrurilor. Fără îndoială, receptarea completă a artei cuprinde, după cum vom vedea şi mai târziu, elemente critice şi analitice, acte de judecată şi estimaţie destul de desvoltate, dar poziţia iniţială în faţa artei, atitudinea estetică este constituită în primul rând dintr'o abandonare naivă a spiritului în puterea

aparenţei. Atitudinea practică reacţionează activ faţă de datele realităţii; atitudinea teoretică le prelucrează sistematic, pe când cea estetică le absoarbe pur şi simplu. Fiinţa orientată estetic nu vrea să stăpânească realitatea, nici s'o modifice sau s'o exploateze, nici s'o înţeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existenţă, în expresia ei sensibilă [4]. Şi cum atitudinea estetică poate fi îndreptată nu numai către operele artei, care o solicită în deosebi, dar şi către oricare alte înfăţişări ale lumii şi vieţii, fiinţa care priveşte din unghiul ei nu face parte nici din tabăra luptătorilor, nici din aceea a cercetătorilor; ea se rânduieşte printre amatori. Rămânând la suprafaţa pitorească a lucrurilor, ei renunţă de a sonda adâncimea lor şi refuză de a întreprinde vreuna din luptele menite a le schimba chipul şi desfăşurarea. Amatorii nu rămân cu toate acestea în afară de câmpul activ al culturii omeneşti, căci atunci când luptele vieţii practice ameninţă să degenereze în brutalitate şi când cercetările iscusite ale minţii riscă să se piardă în subtilităţi zadarnice, atitudinea amatorului estetic poate fi invocată pentru a reîmprospăta virtuţile indispensabile ale rezervei şi armoniei interioare, ale iubirii simple şi naive pentru realitatea sensibilă. Astfel, într'o vreme care preţueşte atâta fiinţa activă, omul încordat către îndoitul scop al stăpânirii şi cunoaşterii, poate nu este rău să se păstreze undeva preţuirea omului desarmat în faţa unei realităţi, căreia nu doreşte decât să i se dăruiască cu iubire.

3. PRIMA IMPRESIE ŞI DESFĂŞURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

Receptarea artistică este un proces care se desfăşoară în timp. Neajunsul de căpetenie al vechilor teorii despre contemplaţia estetică, pornea dela faptul că se considera drept o reacţiune momentană şi completă în această unică clipă a ei, un proces care nu se desăvârşeşte decât treptat şi reclamă o durată mai mult sau mai puţin lungă. După cum am arătat mai sus, observaţia valorează atât pentru operele care folosesc mijloace succesive, cât şi pentru acele care utilizează mijloace coexistenţiale. Există cu toate acestea o anumită impresie pe care ne-o lasă operele artei, chiar în prima clipă a contactului cu ele. Ar fi însă greşit dacă am reduce întreaga sferă a trăirilor prilejuite de artă la această unică şi primă impresie. Procesul receptării operei se continuă mult după aceea şi se îmbogăţeşte treptat.

In ce constă însă prima impresie trezită de o operă de artă? Mai întâi din sentimentul de a fi alunecat sub o influenţă exterioară, de a suferi sugestia unei anumite prezenţe situate în afară de noi. Psihologul Paul Souriau a comparat efectul acestei prime întâlniri, pe care el o denumeşte « extazul admirativ », cu hipnoza. Aceeaşi alunecare sub o înrâurire străină şi într'un caz şi în altul, aceeaşi inhibiţie a funcţiunilor critice ale spiritului, aceeaşi suspen-

dare a sentimentului duratei, care face pe insul cufundat în contemplaţia acestei prime clipe s'o resimtă drept eternă. In această stare, scrie Souriau « nu mai judecăm şi criticăm şi nu mai încercăm nicio uimire. Orice activitate încetează; nu mai facem altceva decât să privim. Nu mai reacţionăm în niciun fel la impresia pe care obiectul o face asupra simţurilor noastre, suportând-o în chip pasiv. Nu ne întrebăm dacă obiectul este frumos şi pentru care motive. Ne mulţumim numai să ne fixăm spiritul şi ochii asupra lui, păstrând acelaşi surâs vag pe buze, aceeaşi emoţie voioasă în inimă, aceeaşi imagine suspendată în spirit. Este o stare de pură contemplaţie. Nu este însă şi o stare hipnotică? »[1]. De sigur, pentru ca starea de sugestie, care este sensibilă din primul moment, să devină « extazul admirativ », despre care vorbeşte Souriau, un sentiment nou trebue să intervină. Este vorba de sentimentul unei anumite valori înalte şi excepţionale. Suntem cu alte cuvinte, conştienţi sau semiconştienţi încă din primul moment, de a suferi acţiunea sugestivă a unui obiect extern, care posedă o valoare rară şi de un grad înalt. Acte valorificatoare se amestecă deci în această primă clipă a contemplaţiei, deşi nu acte de valorificare logică, ci numai sentimentală. O astfel de constatare limitează analogia pe care crede Souriau a o putea stabili între extazul admirativ şi hipnoză. In adevăr, hipnotizatul nu reacţionează prin admiraţie, aşa dar printr'o acţiune de valorificare a individului care îl ţine sub puterea sa, pe când contemplatorul artei execută o astfel de valorificare şi manifestă, chiar din primul moment, o atitudine mai activă decât a personajului cu care a fost comparat.

Dar analiza primei impresii nu se completează decât dacă ţinem seama şi de un anumit răsunet în cenestezie, de conştiinţa surdă a unor modificări organice. Psihologii au descris prima impresie pe care o primim dela artă, mai

cu seamă sub acest raport. « La atingerea frumosului, scrie Lévêque, totul este puternic şi dulce, energic, binefăcător şi delectabil. Sufletul primeşte din această atingere un plus de vieaţă, care îl umple şi se manifestă în afară. E o plăcere arzătoare, intensă, strălucitoare, care nu numai că ne exaltă toate facultăţile psihologice, dar care, trecând dela suflet la corp, ne accelerează circulaţia sângelui, face bătăile inimii mai rapide şi ne însufleţeşte chipul, aşternându-ne pe obraji o purpură uşoară şi curată, deopotrivă cu a sănătăţii »[2]. M. Dessoir, unul din primii esteticieni cărora le revine meritul de a fi considerat receptarea artei ca un proces, este şi el de acord că prima impresie pe care o primim dela artă este saturată de sensaţii organice, o împrejurare care ar explica intensitatea şi siguranţa cu care această primă impresie se produce [3]. Mai târziu, când intervin asociaţii personale din sfera feluritelor interese extraestetice cu care întâmpinăm arta şi când se adaugă acte conştiente de valorificare logică, tăria şi siguranţa primei impresii se atenuează. Contemplatorul admite discuţia, pentrucă în sufletul său se strecoară îndoiala. Prima impresie este însă categorică şi dogmatică, pentrucă ea reprezintă reacţia instinctivă şi organică a omului în faţa artei.

Dacă acum ne întoarcem privirile dela ceea ce se întâmplă în subiectivitatea contemplatorului, pentru a ne întreba ce elemente din structura obiectivă a operei sunt asimilate în scăpărarea de fulger a acestui prim moment, constatăm că răspunsurile psihologilor sunt destul de unitare. Contemplatorul întrevede în această clipă mai cu seamă laturile sensibile ale operei, calităţile ei de formă şi coloare, ceea ce Fechner numea cu o singură expresie, « factorul direct ». Reprezentarea subiectului, dacă ne restrângem la chipul de a recepta un tablou, reproducerea sentimentelor întipărite pe fizionomia personajelor pictate, valorificările cri-

tice, etc., sunt stări şi acte care intervin mai târziu. Prima clipă impune conştiinţei mai cu seamă elementele sensibile ale operei. O elevă a lui O. Külpe, care întreprinsese el însuşi cercetări în această direcţie, studiind în mod experimental desfăşurarea receptării artistice, a putut stabili cu oarecare exactitate primatul sensibilului printre feluritele laturi ale operei care se impun mai întâi conştiinţei. Prezentând unui număr de nouă persoane o serie de reproduceri artistice şi cerându-le declaraţii introspective, după ce le expuse două, cinci, şapte sau zece secunde, a putut constata că factorul direct lucrase, după primele două secunde, în 75,2% din cazuri, un procent pe care nu-l mai atinge niciunul din celelalte aspecte ale operei, cum ar fi conţinutul, valorificările, etc., şi trăirile corelative, afară de asociaţii (75,6). Un rezultat care coincide în parte cu constatarea principială a lui Dessoir: « Contemplatorul neprevenit vede şi se bucură mai întâi de însuşirile spaţiale şi coloristice ». De altfel Dessoir a întreprins şi el interesante cercetări experimentale şi nu cu subiecte banale, ci cu unii din cei mai renumiţi specialişti în ale esteticei şi istoriei artei, pentru a ajunge la aceleaşi rezultate. Chiar pentru aceştia, opera de artă trăieşte mai întâi prin însuşirile ei sensibile. Şi este interesant de urmărit cum, chiar în cazul unor personalităţi experte în ale artei, cuprinsul intelectual al operei se clarifică treptat, uneori abia după a doua sau chiar a treia contemplaţie [5]. Dacă acum încercăm să închidem într'o singură formulă toate elementele pe care analiza le-a pus în evidenţă putem spune că *prima impresie în faţa artei este făcută din sentimentul unei influenţe care se exercită asupra noastră, emanând dela un obiect resimţit ca preţios şi care, prin însuşirile lui sensibile, reuşeşte să trezească în noi o reacţie cenestezică intensă şi precisă.* Ne-am servit în analiza întreprinsă de cazul pe care ni-l oferă operele picturii. Prima impresie

în fața unei bucăți muzicale sau a unui poem nu este însă cu mult deosebită. Fără îndoială, prima impresie despre care poate fi vorba aci este impresia de totalitate care se însumează după ce întreaga compoziție muzicală sau întregul poem au fost cetite sau ascultate. In cursul acestor operații, multe acte intelectuale și afective au putut să intervie în contemplație, dar îndată ce impresia finală de ansamblu este stabilită, tonul ei este dat mai cu seamă de calitatea sensibilă a întregului și de reacția noastră organică în fața lui. Cu acest înțeles se vorbește de opere poetice și muzicale *calde*, *reci*, *sguduitoare*, *respingătoare*, *greoaie*, *fluide* sau *aeriene*, etc., de fapt tot atâtea însușiri pe care le înregistrează sensoriul organic.

Indată ce prima impresie s'a consumat, procesul receptării continuă să se desfășoare, asumându-și noui elemente. Este o problemă interesantă aceea de a ști în ce ordine apar aceste elemente felurite. M. Dessoir crede a putea afirma că după prima impresie, urmează înregistrarea conținutului și apoi asociațiile. Dar constatările sale în această privință rămân destul de sumare. Un grad superior de preciziune ating rezultatele anchetei întreprinse de Emma von Ritoók. Deosebind feluritele elemente ale afectului estetic și calculând procentul cu care fiecare din acestea s'a produs după două, cinci, șapte sau zece secunde, cercetătoarea a putut stabili următorul interesant tablou relativ la desvoltarea în timp a contemplației:

	Factor direct Compoziție	Simpatie obiectivă	Simpatie subiectivă	Conținut	Asociație	Sentimente în legăt. cu starea eului	Valorificare sentimentală	Valorificare critică	Cazuri nedesvoltate	Valorificare nedeterminată
2''	75,2	42,0	4,6	43,7	75,6	22,4	64,8	35,2	15,9	22,7
5''	82,9	47,9	9,6	45,8	87,5	21,3	52,4	47,6	6,3	17,5
7''	83,1	45,5	14,1	45,9	89,8	22,3	48,8	51,2	4,2	16,1
10''	82,8	51,9	16,7	43,5	83,7	32,6	48,4	51,6	5,0	17,2

Examinând acest tablou cu atenție, observăm că ceea ce se impune din primul moment sunt factorul direct și asociațiile (pe care Dessoir le trecea în al treilea rând). Cel mai mare număr de declarații au consemnat prezența acestor elemente în primele două secunde ale contemplației (75,2 și 75,6). Ambele aceste elemente se găsesc în creștere până într'a șeaptea secundă (83,1 și 89,8). In schimb valorificarea sentimentală scade în același interval dela 64,8 până la 48,8 în timp ce valorificarea critică crește dela 35,2 la 51,2. Crește de asemenea clarificarea conținutului (dela 43,7 la 45,9) și sentimentele simpatetice (obiective dela 42,0 la 45,5 și subiective, dela 4,6 la 14,1). După a șeaptea secundă a contemplației, reacțiile în legătură cu factorul direct, cu conținutul, cele asociative și valorificarea sentimentală descresc (83,1—82,8; 45,9—43,5; 89,9—83,7; 48,8—48,4). Cresc în schimb sentimentele simpatetice, (45,5—51,9; 14,1—16,7) și, cum am mai spus, valorificarea critică (51,2—51,6). Cresc de asemeni sentimentele în legătură cu starea generală a eului, cum ar fi tristețea, duioșia, neliniștea, etc., care ne pot cuprinde în timpul contemplației. Mișcarea acestora din urmă este descendentă în primele șeapte secunde (dela 22,4 la 22,3), pentru a spori în mod considerabil în cele trei care le urmează (dela 22,3 la 32,6). Tabloul care se poate întregi din toate aceste date nu conține trăsături prea energice. Sigur este că pe măsură ce procesul receptării se desvoltă, atitudinea critică a spiritului crește în importanță, totuși nu în paguba reacțiilor sentimentale, de vreme ce sentimentele simpatetice și cele în legătură cu starea eului ni s'au arătat în creștere până într'a zecea secundă a contemplației.

De altfel, statistice ca cele de mai sus permit concluzii numai în legătură cu un caz mediu și ideal, pe care realitatea concretă și individuală a contemplației îl poate infirma în

numeroase ocazii. Aşa, de pildă, dacă obiectul contemplaţiei actuale este cunoscut dintr'una sau mai multe contemplaţii anterioare, atunci atitudinea critică poate fi mai vie din primul moment. Nu numai vizitarea repetată a unui muzeu, dar şi lectura pentru a doua sau a treia oară a unui roman sau a unui poem liric pot trezi observaţii de natură critică şi acte valorificatoare care lipseau contemplaţiei iniţiale. In al doilea rând, diferenţa individuală a contemplatorului imprimă totdeauna o desfăşurare specială a procesului receptiv. Altfel va decurge contemplarea pentru omul naiv din popor şi altfel pentru cunoscător şi artist. In anchetele întreprinse de Dessoir cu personalităţi eminente din domeniul esteticei, observaţii consemnate după două secunde de contemplaţie conţineau detalii tehnice şi istorice care, în alte împrejurări, n'ar fi putut apărea sau, cel puţin, n'ar fi ocupat acelaşi loc în ansamblu. Apoi, bogăţia şi promptitudinea asociaţiilor este totdeauna mai mică sau mai mare după gradul de afinitate dintre operă şi vârsta, condiţia sau formaţia specială a contemplatorului. Din proprie experienţă pot spune că într'un mod cu totul deosebit am receptat romanul lui Al. Vlahuţă, « Dan », în vremea adolescenţei mele şi mai târziu, când s'a întâmplat să-l recitesc. In ultima împrejurare, n'am mai putut obţine imensul răsunet asociativ, care alcătuise farmecul primei lecturi; în schimb, toată vremea mă menţineam într'o vigilenţă critică, de care altădată eram cu totul străin. Desfăşurarea receptării se producea astfel în condiţii schimbate. In fine, această desfăşurare n'are un sens ireversibil. Deşi, în mod natural, spiritul trebue să treacă dela contemplarea operei ia laturile ei pur sensibile, la înţelegerea conţinutului ei intelectual, apoi la acte de valorificare, etc., nu este exclus ca din când în când drumul acesta să fie parcurs şi în sens invers. Sunt momente de oprire şi revenire în cursul oricărei

contemplaţii. Receptarea operei nu este doar o acţiune sistematică, executată după o ordine prescrisă şi imuabilă. O astfel de lipsă de fantasie în modul de a ne-o apropia ar compromite o bună parte din farmecul artei. Frecventarea unei opere seamănă mai mult cu rătăcirea nestânjenită a insului sedus de varietatea peisajului pe care îl străbate. Iată atâtea motive pentru care nu vom descrie elementele componente ale receptării artistice, în sensul desvoltării lor, ci în structura pe care ele o întregesc.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) ELEMENTE EXTRAESTETICE

Analizând structura generală a artei am arătat, încă din primele părţi, că nu tot ce cuprinde arta este estetic. Estetic este în artă numai acţiunea de prelucrare a unui material în scopul întocmirii unei unităţi autotelice şi expresive pentru sufletul artistului. Materialul pe care îl prelucrează artistul nu este el însuşi estetic. Artistul îşi construeşte opera sa dintr'o materie împrumutată vieţii comune şi, printre altele, din sentimente, idei şi tendinţe răsărite în împrejurările practice ale existenţei omeneşti. Dacă este însă aşa, se înţelege atunci că în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta esteticul se amestecă tot timpul cu extraesteticul. Există în decursul receptării operei artistice sensaţii, sentimente, idei sau acte ale spiritului dependente de calitatea estetică a operei. Dar sunt tot atâtea elemente ale vieţii sufleteşti pe care, deşi opera le pune în mişcare, nu pot fi considerate ca estetice, de vreme ce ele pot fi trăite şi în împrejurări practice ale vieţii.

Astfel, după cum s'a arătat adeseori în psihologia mai nouă, putem distinge în afectul total inspirat de artă un prim strat de emoţii elementare, rezultate din răsunetul în conştiinţă al unor modificări organice. O tragedie ne sgudue. O povestire sumbră ne înfioară. O tiradă patetică

ne înalţă. Un *allegro* muzical ne înviorează. Aceste feluri de a vorbi analizează bine primul strat de emoţii elementare, răsărit din influenţa artei asupra sistemului vegetativ. Dar aceste emoţii n'au nimic specific estetic în ele, pentrucă sguduiţi, înfioraţi sau învioraţi putem fi nu numai de o operă de artă, dar şi în alte circumstanţe. Guyau avea dreptate să observe că o operă de artă lucrează într'un fel difuz şi întăritor, la fel cu acţiunea unui pahar de lapte absorbit în aerul tare al unei culmi muntoase, la sfârşitul unei ascensiuni obositoare. Guyau se înşela însă când considera în această fericită modificare a cenesteziei unul din efectele specifice ale artei, căci în realitate arta se întâlneşte în această înrâurire cu alte multe situaţii. Nu numai arta şi nu numai paharul cu lapte al lui Guyau, dar şi o zi de repaos în aer curat, o veste bună primită după săptămâni de aşteptare penibilă, o satisfacţie de amor propriu, etc., pot modifica în chip fericit cenestezia noastră. Cum însă tuturor acestor situaţii nu le putem recunoaşte nimic estetic, nici sentimentelor produse de ele sau înrudite cu acestea nu le putem acorda calitatea estetică. In loc deci de a face, împreună cu esteticianul francez, din emoţia estetică o varietate mai adâncă a agreabilului, este mai nimerit a spune că agreabilul, dar şi alte emoţii desvoltate din modificări cenestezice, sunt simple elemente extraestetice ale unui afect total.

Multă vreme s'a susţinut că arta nu lucrează decât asupra simţurilor superioare, asupra văzului şi auzului şi asupra imaginaţiei reproductive în legătură cu datele acestora. Arta trecea, în primul rând, drept o activitate a ochiului şi urechii. S'a făcut deci un pas însemnat în psihologia receptării artistice, în clipa în care s'a pus în lumină rolul sensaţiilor inferioare şi printre ele, al sensaţiilor organice, în cuprinsul receptării, deşi acest rol trebue înţeles ca

extraestetic și nu ca estetic. Unul din cercetătorii cari și-au câștigat mai multe merite în această nouă orientare a psihologiei artei a fost fără îndoială Robert Vischer. Cercetătorul german, fiul marelui estetician Th. Fr. Vischer, a observat că plăcereâ sau neplăcerea pe care le încercăm în legătură cu unele forme provin din faptul că ele sunt de acord sau contrazic structura și modul de a funcționa al unui anumit organ de-al nostru sau al organismului nostru în general [1]. Putem spune, de pildă, că iubim simetria pentrucă noi înșine suntem organizați simetric. Cum este însă posibilă această comparație? Prin aceea, răspunde Robert Vischer, că orice sensație, absorbită prin ochi, este de îndată difuzată în adâncimile organizației noastre și resimțită ca sensație vitală. Feluritele domenii ale sensibilității nu stau izolate unele față de altele. O stradă însorită, privită prin ochelari albaștri, chiamă nu știu ce sensație de răcoare. Iar faptul că vorbim uneori de « colori strigătoare » ilustrează atracția care există între colori și sunete. Dacă există însă afinități între sensațiile optice și cele acustice sau de temperatură, sunt de notat astfel de afinități și între sensațiile optice și cele vitale. Conținutul acestora din urmă este proiectat în obiectele frumoase, pe calea acelei simpatii estetice (Einfühlung), pe care Robert Vischer a fost printre cei dintâi s'o descrie. Rolul sensațiilor organice în starea estetică a fost, după Robert Vischer și uneori independent de el, adesea pus în lumină. Mai cu seamă în legătură cu muzica, funcțiunea lor a fost subliniată cu toată energia. Astfel, Lionel Dauriac, care a consacrat o limpede cercetare psihologiei muzicale, afirmă odată că « armonia internă », în care se recunoaște unul din principalele efecte ale muzicii, este în primul rând o stare a corpului. « Cuvântul acesta, scrie Dauriac, nu este tocmai ceea ce cred poeții. Armonia despre care poeții cred că există în suflet, este de

fapt o armonie corporală. Ea este făcută din elemente organice vibrând în chip simultan și a căror prezență și bună stare ne devin sensibile » [2]. După cum « euforia » muribunzilor, adaugă Dauriac, a fost interpretată uneori într'un sens spiritualist, tot astfel și starea de armonie pe care o provoacă muzica. Psihologul are însă dreptul să corecteze această iluzie, evidențiind răsunetele organice pe care le culegem în sentimentele de armonie, de bună stare, de înălțare și ușurință pe care le trăim în contact cu muzica. Poate însă că importanța sensațiilor organice pentru starea estetică în genere n'a fost niciodată mai bine pusă în lumină ca de Karl Groos. Pentru Groos, sensațiile pe care le trăim în sensoriul organic sunt absolut constitutive pentru starea estetică. Nu numai sentimentele pe care le încercăm la ascultarea muzicii, dar și acelea care se desvoltă în fața operelor plastice sau cu prilejul lecturii unei poezii se alimentează din acest izvor. « Dacă de pildă poetul, scrie Groos, nu se pricepe să producă, prin sunetul și înțelesul cuvintelor sale, anumite procese fisiologice în organismul ascultătorilor săi, care să pătrundă ca sentimente corporale în conștiința lor sau dacă ascultătorul însuși se refuză în această privință (fie din pricina insensibilității, fie din aceea a unei oboseli care poate să cuprindă chiar pe insul predispus estetic), atunci poezia poate fi înțeleasă sau judecată, dar emoția nu are loc » [3]. Câtă importanță au sensațiile organice, ne spune Groos, mai cu seamă cele viscerale, pentru constituirea emoțiilor în genere (și prin urmare și a emoției estetice în special) ne-o dovedește cazul expus de R. d'Allones (*Revue philosophique*, vol. 60, 1905), relativ la femeia Alexandrina X., care, în urma unei maladii, pierzând sensibilitatea organelor digestive, a pierdut în același timp nu numai orice sensație de foame sau sete, dar și facultatea de a încerca orice emoții mai înalte.

Punerea în valoare a factorului cenestezic în receptarea operei de artă a însemnat fără doar şi poate un progres al cercetării. Cine nu ţine seama de el nu poate nicidecum să-şi explice ceea ce se înţelege prin acţiunea răscolitoare sau înviorătoare a artei. Astfel de expresii desemnează evenimente care se petrec în corpul nostru şi pe care conştiinţa le resimte ca senzaţii cenestezice. Eroarea apare însă în momentul în care aceste elemente, cu rol hotărît în receptarea artistică, sunt interpretate ca nişte elemente estetice. Căci această din urmă calificare trebue s'o păstrăm numai în legătură cu evenimentele subiective care se desvoltă în contact exclusiv cu opera de artă, pe când senzaţiile cenestezice, după cum am arătat, pot apărea şi în alte împrejurări. Factorul cenestezic în ansamblul receptării artistice alcătueşte deci o parte din latura lui extraestetică. Aspectul propriu zis estetic trebue căutat în altă parte. El se desvoltă numai în raport cu particularităţile structurale, obiective ale operei de artă. De aceea J. Volkelt are dreptate să observe că senzaţiile cenestezice « aparţin mai de grabă răsunetului sentimental subiectiv al esteticului »[4]. Tot atât de potrivită este remarca lui Th. Lipps că în starea estetică mă găsesc cufundat « în contemplarea *obiectului* frumos şi tocmai de aceea *nu* în contemplarea evenimentelor din corpul meu »[5]. Iată tot atâtea amendări preţioase, mai ales dacă ţinem seama de tabăra din care ne vin.

Acelaşi lucru se poate afirma despre rolul asociaţiilor în receptarea artistică. Nu încape îndoială că orice atingere cu opera de artă produce un curent asociativ de senzaţii, idei şi sentimente. Fechner a evidenţiat cu succes împrejurarea, stabilind « principiul asociaţiei », valabil de altfel nu numai pentru artă, dar şi pentru oricare alte obiecte pe care le resimţim frumoase. De ce ne place o portocală, se întreabă Fechner, mai mult decât o bilă de lemn având aceeaşi formă şi coloare ca şi ea? « Acel care priveşte o portocală vede numai o pată rotundă şi galbenă? Cu ochiul simţurilor poate că da; dar cu cel spiritual percepe un obiect cu miros plăcut, cu gust înviorător, crescut într'un pom frumos, într'o ţară frumoasă, sub un cer cald; el vede, ca să zicem aşa, toată Italia reprezentată în ea, ţara către care ne-a împins totdeauna o nostalgie romantică. Din amintirea tuturor acestor fapte se compune coloarea spirituală a obiectului. Pe când acela care consideră o bilă galbenă de lemn nu poate vedea în dosul petei galbene decât lemn gol, lucrat de strungar şi lăcuit de vopsitor »[6]. Impresiile asociative pe care le stârneşte orice aspect al frumuseţii şi, în primul rând, opera de artă, pot lua două drumuri. Ele pot lua drumul unei perindări succesive prin cercul conştiinţei, al acelei libere reverii care compune o bună parte din ceea ce se numeşte « contemplaţia » artistică. Cercetătorii au arătat mai de mult că astfel de asociaţii stau în afară de impresia estetică propriu zisă. Ele alcătuesc, faţă de aceasta, ceva mai de grabă superficial şi periferic. Unitatea impresiei estetice poate fi apoi compromisă de valul prea bogat al acestor libere asociaţii în marginea ei. Astfel de obiecţii ridica J. Volkelt împotriva principiului asociaţiei, încă din anul în care apărea cartea lui Fechner. După cum s'a văzut însă mai târziu, Volkelt greşea când valorifica asemenea obiecţii tocmai împotriva lui Fechner, care preconizează un alt drum al asociaţiei[7]. Acest al doilea drum al asociaţiilor constă în cristalizarea lor în jurul impresiei directe, încât, după cum spune Fechner, cele dintâi « se asociază atât de imediat cu intuiţia, se contopesc cu ea atât de complet încât par a constitui o parte esenţială a intuiţiei ». Astfel de asociaţii nu mai sunt nici superficiale nici periferice faţă de impresia estetică propriu zisă şi nici sustrase unităţii ei.

Ele sunt, mai de grabă, considerate drept « coloare spirituală » a obiectelor, parte integrantă a impresiei nemijlocite pe care ele ne-o produc şi dependentă direct de particularităţile de structură ale acestor obiecte. In această calitate s'ar cuveni deci să recunoaştem elementului asociativ rolul unui factor estetic în ansamblul receptării artistice. Fără îndoială că asociaţiile din acest al doilea tip nu sunt absolut arbitrare şi că ceea ce s'a numit « coloarea spirituală » nu este făcută din elemente asociative cu totul întâmplătoare. Obiectul estetic conţine în sine o anumită virtualitate asociativă, care face să se polarizeze în jurul lui numai asociaţiile care îi convin şi care îl pot interpreta. Cine contemplă de pildă pânza lui Tizian, « Amor sacru şi profan », este oarecum constrâns să asocieze reprezentări din domeniile civilizaţiei antice şi creştine şi ale comparaţiei lor. Şi cu toate acestea trebue să recunoaştem că aceste asociaţii obligatorii nu sunt determinate de obiectul respectiv întru cât el aparţine sferei estetice. Pânza lui Tizian chiamă reprezentări din câmpul celor două culturi nu prin faptul acţiunii de plăsmuire estetică pe care ea o reprezintă, ci prin gândul eteronomic introdus în materia asupra căreia s'a aplicat amintita acţiune plăsmuitoare. Dacă putem spune astfel, pânza lui Tizian determină reprezentările asociative, despre care s'a vorbit, nu întru cât este o operă de artă, ci întru cât este o operă de cugetare. Intocmai ca sensaţiile cenestezice, tot astfel şi asociaţiile, deşi rolul lor în procesul receptării artistice este incontestabil, nu aparţin laturii lui estetice. Asociaţiile aparţin laturii extraestetice a acestui proces. Ele alcătuesc în răsunetul subiectiv factorul corelativ cu elementul eteronomic al operei de artă. Prin mijlocirea lor, individul poate răspunde artei cu ansamblul intereselor morale, sociale, filosofice sau religioase ale fiinţei sale. Cine nu este în stare să răspundă cu acest

ecou artei, nu o poate absorbi în toată multiplicitatea intenţiilor ei. Dar cine s'ar mulţumi numai cu acest ecou, n'ar nimeri ceea ce este specific estetic în receptarea artei.

In sfârşit, latura extraestetică a receptării artistice se completează printr'o mulţime de sentimente, despre a căror natură rămâne să ne dăm seama. Distincţia pe care trebue s'o facem în această privinţă este cu atât mai importantă, cu cât pentru majoritatea opiniilor, răsunetul subiectiv al artei este dominat de nota sentimentală. Pentru insul cu o educaţie incompletă, a recepta subiectiv o operă de artă înseamnă în primul rând a trăi sentimental mai intens. Iar sentimentele la care individul amintit se gândeşte sunt deopotrivă cu acele trăite în împrejurările practice ale vieţii, în victoriile sau înfrângerile ei, în clipele de speranţă, de teamă sau de desnădejde. Fără îndoială că astfel de sentimente îşi au rolul lor în procesul de asimilare a artei. Iar aceste sentimente sunt, după excelenta clasificare a lui Volkelt, de trei feluri: sentimente pe care le atribuim aspectelor înfăţişate de artă, sentimente cu care reacţionăm faţă de acestea şi sentimente care colorează starea generală a eului nostru, ca o urmare a participării noastre la aspectul evocat din vieaţă sau natură [8]. Aşa, de pildă, cine asistă la reprezentaţia « Regelui Lear » de Shakespeare, trăieşte în acelaşi timp desnădejdea bătrânului rege şi ambiţia fiicelor lui, Goneril şi Regan, apoi compătimire adâncă pentru Lear şi indignare faţă de fiicele ingrate, în fine un sentiment general de răscolire şi înălţare ca un răsunet învăluitor al destinului măreţ în tragismul lui, care ni s'a desfăşurat în faţa ochilor. Să numim aceste trei feluri de sentimente: *obiective, reactive* şi *dispoziţionale.* Fireşte, după natura operei de artă, ele pot fi inegal distribuite de-a-lungul procesului de receptare şi, în anumite împrejurări, unele din ele pot fi limitate în mare măsură. Astfel, în faţa « Călătoriei spre

Cythera » a lui Watteau, contemplatorul poate trăi sentimentul obiectiv al grației și veseliei întipărite pe figura și în atitudinile personajelor reprezentate, apoi sentimentele reactive de simpatie, poate colorată sexual, pe care aceste personaje ni le inspiră și, în fine, sentimentul dispozițional de ușurință și prospețime care răsună câtva timp în noi și după ce am încetat a privi tabloul. Partizanii teoriei simpatiei estetice (Einfühlung) pretind că trăim sentimente obiective, atribuindu-le chiar aspectelor care, după firea lor, nu pot ele însele să le încerce, de pildă sentimentele de forță și cutezanță pe care le proiectăm în muntele înălțat către înălțimile amețitoare ale văzduhului. Și ceea ce se petrece în noi în fața naturii revine și cu ocazia redării ei artistice. Fără a analiza mai de aproape aci teoria simpatiei estetice, putem totuși observa că există unele varietăți ale artei în procesul receptării cărora, deși sentimentele obiective pot ocupa un anumit loc, ele sunt totuși copleșite de sentimente aparținând unui alt tip, de pildă tipului dispozițional. Astfel, privitorul care se oprește în fața Catedralei Sft. Petru din Roma poate încerca sentimentul obiectiv al forței care pare a însufleți întreaga clădire, deși din experiență proprie pot spune că sentimentul dispozițional al festivului și grandiosului mi s'a părut în această împrejurare mult mai puternic. Ne întrebăm însă ce sentiment obiectiv proiectăm într'o compoziție muzicală de tip abstract, cum ar fi o fugă de Bach sau într'un ornament geometric? Niciunul sau aproape niciunul. Sentimentele dispoziționale sunt însă prezente și în aceste ocazii. Sunt apoi, în arta modernă, curente care tind a menține în procesul receptării artistice numai aceste din urmă sentimente. Cubismul, de pildă, este animat de intenția de a elimina orice sentimente obiective și reactive și de a reține numai pe cele dispoziționale. Oricum ar fi, sentimentele pe care le-am

analizat aci, aparțin aspectului extraestetic al procesului de receptare, de vreme ce ele pot fi trăite de subiect nu numai în legătură cu arta. Sentimente obiective și reactive încercăm în toate ocaziile vieții sociale. In nenumărate împrejurări cetim în figura, atitudinile și acțiunile semenilor noștri sentimentele care îi inspiră și le răspundem cu sentimentele noastre de reacție. Cât despre sentimentele dispoziționale ele alcătuesc conținutul farmecului pe care îl degustăm în mijlocul naturii. Dacă deci opera de artă ne inspiră toate aceste sentimente, ea nu o face prin ceea ce este estetic în ele, ci prin ceea ce ele cuprind ca elemente extraestetice și preestetice. Inainte de a o supune prelucrării estetice, materia operelor posedă virtutea de a inspira toate sentimentele despre care s'a vorbit. Nu numai peisajele lui Rubens, dar și natura flamandă este capabilă de a ne pune în vibrație sentimentală. Peste aceasta din urmă, peisajele lui Rubens, considerate ca operă de artă, trezesc însă un strat nou de sentimente, acestea din urmă și numai acestea de calitate estetică. Paginele următoare ne vor arăta care sunt afectele propriu zise care intră în țesătura receptării estetice.

Să adăugăm că distincția dintre elementele extraestetice și cele estetice nu implică nicio subevaluție față de cele dintâi, atâta timp cât ambele categorii sunt reprezentate. Evident, dacă contemplatorul nu răspunde artei decât cu laturile extraestetice ale procesului receptor, spunem că atitudinea sa este inadecuată și ca atare inferioară. Tot atât de inadecuată, considerând natura complexă, în același timp eteronomă și autonom estetică, a operei de artă, ar fi și atitudinea contemplatorului care ar inhiba reacțiile sale extraestetice. Pentru un astfel de contemplator, cum din când în când se ivește, se pierde de sigur ceva din adâncimea și bogăția ecoului cu care se cuvine a răspunde artei.

b) ELEMENTE ESTETICE

Dacă elementele receptării artistice, analizate până acum, au comună însuşirea de a putea fi produse şi de alte obiecte decât arta şi în alte situaţii decât aceea a contemplaţiei, îndreptăţind ca atare calificarea lor ca extraestetice, elementele propriu zis estetice, de care urmează să ne ocupăm acum, sunt determinate de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică de însuşirea lor de a fi plăsmuiri expresive şi originale. Elementele extraestetice mai au însă o trăsătură care le leagă laolaltă. Toate sunt, deopotrivă, evenimente nu numai în legătură cu eul, ceea ce se poate afirma despre orice stare de conştiinţă, dar şi evenimente care, prin tot conţinutul lor, se limitează în interiorul eului. Atenţia individului care, în faţa artei, încearcă numai sensaţii organice, asociaţii şi sentimente (mai cu seamă sentimente reactive şi dispoziţionale), este concentrată asupra propriului eu, nu asupra obiectului exterior. Efectul răscolitor sau înviorător al artei, asociaţiile pe care le ţesem în jurul ei, sentimentele pe care le trăim în legătură cu ea ne fixează înlăuntrul subiectivităţii noastre, închizându-ne în aceeaşi măsură drumul către aspectul exterior. Am recunoscut însă printre particularităţile atitudinii estetice tocmai tendinţa de a te dărui lumii obiective, înfăţişării externe. Din această pricină, individul care receptează arta numai prin elementele extraestetice ale procesului receptor se găseşte într'o atitudine inadecuată. Un estetician ca M. Geiger socoteşte chiar că în faţa artei singura atitudine potrivită este aceea a concentrării externe, concentrarea internă rămânând atitudinea unui diletantism sentimental, care n'are nimic comun cu arta. « Nu este nicio îndoială, scrie Geiger, că numai concentrarea externă este atitudinea

specific estetică. Numai în ea opera de artă este cuprinsă în valorile şi particularităţile structurii ei. Dimpotrivă, pentru concentrarea internă opera de artă este indiferentă în forma ei specifică, singura ei funcţiune fiind de a provoca plăcerea şi de a produce sentimente de tot felul, precum entusiasm, înnălţare, beţie, duioşie, etc. » [1]. Părerea lui Geiger, interesantă şi valabilă întru cât reuşeşte să caracterizeze şi să condamne diletantismul, nu rămâne însă mai puţin parţială. Căci, după cum se poate deduce din cele înfăţişate mai sus, o receptare completă a artei cuprinzând şi elemente extraestetice şi estetice, interesează deopotrivă atât concentrarea internă cât şi cea externă. Dar chiar în atitudinea estetică cea mai pură, cea mai nealterată, cea mai puţin amestecată cu elemente extraestetice, putem oare spune că concentrarea internă nu joacă niciun rol? Fără îndoială, că în atitudinea estetică ne dăruim lumii obiectelor, aspectului exterior, dar odată cu aceasta apar şi unele sentimente, pe care nu le putem resimţi decât ca pe nişte evenimente ale subiectivităţii. Pentru a ilustra toate acestea, să luăm un exemplu. In timpul lecturii unui roman, atitudinea estetică selectează între altele, felul în care diversele episoade se înlănţuesc către un final care nu poate fi lămurit întrevăzut. Structura progresivă a romanului determină atitudinea estetică să reţină acest aspect. Dar pe măsură ce urmărim această particularitate obiectivă a operei, înregistrăm, sub forma unui eveniment pur interior, sentimentul interesului. Trebue oare să eliminăm interesul din sfera elementelor estetice ale receptării operei? De sigur că nu, de vreme ce acest sentiment este strict dependent de particularităţile obiective ale operei de artă. Teoria lui Geiger ni se pare astfel a avea neajunsul că nu lasă niciun loc sentimentului în procesul receptor. De sigur, atitudinea

estetică este în primul rând orientată către exterior, dar în această situație ea este însoțită de unele răsunete sentimentale, pe care analiza nu poate să și le ascundă.

Vom spune deci că sentimentele implicate de procesul de receptare estetică a operei fac parte din clasa afectelor *extragenetice*, pe care le vom opune afectelor *endogenetice*. Afecte endogenetice sunt acelea care își au pricina și rădăcina în interiorul omului. Urîtul, melancolia, o anumită bucurie fără motiv, starea de suflet care întovărășește sănătatea sau boala sunt deopotrivă afecte endogenetice. Extragenetice sunt însă toate afectele determinate de feluri de a fi ale lucrurilor străine de noi și în care ni se relevă particularitățile lor. Sentimentele estetice fac parte din ele. Din această cauză ele nu pot fi niciodată descrise în afară de valorile obiective care le produc. Dar tot din această pricină latura estetică a procesului de receptare artistică nu se rezolvă niciodată în stări de sentiment pure, ci sunt totdeauna amestecate cu stări și acte intelectuale, menite să ne informeze asupra particularităților obiective ale operei. Se înțelege că dacă este așa, receptarea estetică va lua forme de o diferențiere minuțioasă, deopotrivă cu aceea afectivă a operelor. Deosebirile dintre receptarea unui concert de Schumann și a unuia de Stravinsky vor fi deci cu mult mai mari decât asemănările lor. Din această cauză nu se va putea construi niciodată o teorie a receptării care să istovească tot conținutul trăirilor pe care le încercăm în cazul unei opere individuale. Căci singurul lucru pe care îl poate face o teorie a receptării estetice este să stabilească laturile lui generale și formale. Acestea sunt corelative cu ceea ce am recunoscut drept momentele constitutive ale artei și, în primul rând, cu clarificarea și ordonarea, momentul izolării aflându-și corelația subiectivă în ceea ce am recunoscut drept atitudinea estetică.

Corelațiile acestea sunt de altfel atât de strânse, încât suntem foarte conștienți că n'am putut descrie, în primul volum, momentele constitutive ale artei, fără a întrebuința termeni subiectivi, după cum nu vom putea înfățișa acum procesul subiectiv al receptării, fără să nu pornim dela suporturile lui obiective.

Am arătat, când am vorbit despre clarificare, că în imaginile artei, înfățișările lucrurilor dobândesc o expresie mai nouă și mai intensă. Aspecte pe lângă care treceam mai înainte cu indiferență, pentrucă nu le întrezăream decât prin vălul concepțiilor inteligenții, capătă în reprezentările artei un chip virginal. Vedem de obiceiu în lucruri ceea ce știm mai dinainte despre ele. Arta izbutește să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenționale, de idei preconcepute, restaurând, pentru a spune astfel, viziunea, audiția sau intuiția internă în drepturile lor. Un contact mai apropiat de lucruri și de mișcările intime ale sufletului omenesc este rezultatul acestui proces. Receptarea artei este în primul rând răsunetul subiectiv al acestei însușiri estetice a artei. Elementul pur al sensației ocupă un loc precumpănitor în întregul ei. Psihologia neagă însă posibilitatea sensațiilor simple într'o conștiință care a dobândit o experiență oarecare. Știrile elementare care pătrund în conștiință, ni se spune, se asimilează de obiceiu cu reprezentări mai vechi, în așa fel încât rareori putem distinge în spectacolul lumii, ce aflăm mai apoi cu ce știam de mai înainte. Poate numai copiii, în primele luni ale vieții, adică mai înainte de a fi fixat amintiri durabile, încearcă sensații simple. Dar la această excepție mai putem adăuga una. Nu numai copilul, dar și contemplatorul artei, încearcă sensații elementare sau asociații de sensații elementare. O coloare sau un sunet nu sunt pentru el un *semn*, simbolul unei realități conceptuale, așa cum este

pentru psihologia comună a omului care intueşte în discul colorat care se iveşte pe cer, luna, şi în sunetul care sfâşie tăcerea nopţii, cântecul cocoşului. In receptarea estetică, contemplatorul izbuteşte să reducă în mare măsură aceste aporturi ale inteligenţii, trăind coloarea şi sunetul ca atare. Evident, uneori sensaţii elementare directe se asociază cu sensaţii reproduse, ca de pildă atunci când în faţa unui portret spun că simt catifelarea pielii sau în faţa unei naturi moarte, înregistrez frăgezimea legumelor sau umiditatea solzilor de peşte. Sensaţiile vizuale directe se unesc, în astfel de împrejurări, cu sensaţii tactile sau termicel fără ca prin aceasta planul pur sensorial să fie părăsit. In felul acesta, lumea este restituită într'un plan mai timplu şi mai naiv de vieaţă, într'un plan « paradisiac », după cum s'a afirmat uneori într'o filosofie religioasă a artei [2]. Trebue să adăugăm că aceste acte elementare de, cunoaştere se întovărăşesc în receptarea artei cu un sentiment specific de *uimire*. In faţa artei, trăim nu numai lumea ca sensaţie, dar şi revelaţia lumii ca sensaţie. A descoperi sub aspectele uzate ale realului, din pricina frecvenţei cu care le-am perceput, şi înnegurate, din pricina vălului de noţiuni prestabilite cu care îl considerăm în deobşte, o lume tânără de înfăţişări care se impun puternic simţurilor noastre, produce acel sentinent de bruscă întâlnire cu noutatea, în care recunoaştem unul din factorii cei mai importanţi ai receptării estetice a artei. In aceasta stă experienţa de atâtea ori făcută de oricare din noi, când privind în reprezentarea lor picturală, strada pe care trecem în fiecare zi, sau omul cu care ne-am întâlnit de o mie de ori, spunem totuşi că ni se pare a-i fi văzut abia acum pentru prima dată. Adevărul este că prinzându-i în raza atenţiei noastre, altădată îi *recunoşteam*, dar abia acum îi *vedem* sau *auzim* cu adevărat.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei revelaţii, sunt puse în legătură cu personalitatea umană care se manifestă prin ele şi în felul acesta apare un nou afect estetic. Prin artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realităţii, imprimându-i valori noui şi dându-i mai multă forţă expresivă. Când se produce această corelaţionare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii *stilului* sau *originalităţii*. Intuiţia originalităţii artistului atrage după ea un cortegiu întreg de afecte secundare. Originalitatea artistului îndrumează şi fructifică propriul nostru chip de răsfrângere a lumii. Puterea artei este din acest punct de vedere eminamente sugestivă. Sub influenţa artei ne simţim noi înşine mai productivi. Dincolo de sfera mărginită a operei de artă, lumea întreagă ne apare în lumina ei, îmbogăţită cu valorile pe care ea le-a pus în evidenţă, tot astfel după cum un incendiu luminează nu numai locul în care se consumă, dar şi întreaga zare care-l înconjoară. Cine şi-a vrăjit privirile în spectacolul artei, le poartă apoi asupra lumii, descoperindu-i un farmec nou. Această stare de lucruri este resimţită de noi cu fericirea unui surplus de activitate şi bogăţie lăuntrică. Reprezentarea centrului uman original care a exercitat această înrâurire binefăcătoare asupra noastră se întovărăşeşte apoi cu devotament pentru el. Arta ne face să-l iubim pe artist. Nu este totdeauna sigur dacă în receptarea estetică, admiraţia noastră, sentimentul aprobării entusiaste se adresează operei de artă sau creatorului ei. Aceste două intenţii ale admiraţiei alternează mai tot timpul. In tot cazul, dacă admiraţia pentru artist lipseşte din procesul receptării, nu putem spune că el este complet. Tot astfel, la acei oameni cu o cultură estetică nedesăvârşită, pe care lipsa posibilităţii de comparaţie din-

tre feluritele opere ale aceluiaşi artist îi împiedică de a resimţi unitatea stilului lor, receptarea artei ia forme elementare şi primitive. De asemeni, cine vede pentru întâia oară o sculptură aztecă sau o acuarelă japoneză, neputând înregistra ce este original în aceste manifestări de artă, adică ce le revine din felul propriu de a vedea lumea al agentului lor artistic, nu trăieşte valoarea *stilului*, ca ceva topit în impresia artistică generală şi ca atare nu atinge plenitudinea receptării estetice. Analiza trebue să recunoască şi aceste aspecte printre componentele răsunetului subiectiv pe care arta le trezeşte în sufletul nostru.

Dar opera de artă nu este numai clarificare a lumii şi mediu prin care transpare sufletului artistului, ea este şi produsul unei ordonări, o întrecere a haosului şi arbitrarului în care lumea se prezintă de obiceiu intuiţiei comune. Refugiul din vieaţă în artă marchează păşirea într'o lume nouă a ordinei, a necesităţii, a logosului imanent. Toate elementele artei se prezintă într'un raport de dependenţă şi condiţionare reciprocă în interiorul unei unităţi. Valorile de relaţie ale artei sunt percepute de contemplator în forma unor acte de judecată, deocamdată rapide şi confuze, şi dau naştere unor afecte noui. De obiceiu, valorile de relaţie care compun întregul operei sunt înregistrate de noi în chip succesiv şi anume din două perspective deosebite: *a)* din perspectiva desfăşurării operei către finalul ei (în muzică, poezie, teatru) sau către închegarea icoanei unitare (în arhitectură, sculptură, pictură); *b)* din perspectiva răsturnată a operei închegate către etapele succesive care au pregătit efectul final. După cum adoptăm una sau alta din aceste două perspective, valorile de relaţie devin izvorul unor afecte estetice deosebite. Cine urmăreşte cum evoluează o dramă către sfârşitul ei, pe care îl presimte, dar nu-l întrevede lămurit,

resimte un afect de tipul *plăcerilor anticipate* (noţiune creată de Freud, cf. III, 6, c). Căci există nu numai plăceri ale posesiunii şi saturaţiei, dar şi plăceri ale aspiraţiei şi dorinţei. Toate obiectele menite să satisfacă sensualitatea noastră sunt încântătoare, mai întâi pentrucă sunt râvnite. Opera de artă considerată în desfăşurarea sau în închegarea ei treptată provoacă un astfel de afect: satisfacţia unei aşteptări mereu reînnoite, afectul *interesului*. Când, în fine, actul de înregistrare a operei de artă a ajuns la ţinta lui, atenţia poate lua o atitudine retrospectivă, estimând oportunitatea feluritelor detalii ale operei, felul în care ele s'au înlănţuit şi coordonat pentru a produce efectul final. Receptarea estetică se îmbogăţeşte în cazul acesta cu afectul special al *motivaţiei*. Interesul şi motivaţia sunt termeni care par a fi culeşi din cercul experienţelor literare şi cu toate acestea ei denumesc afecte care, în esenţa lor, rămân identice chiar când sunt trăite în legătură cu alte arte, cum de pildă ar fi muzica sau chiar în legătură cu aşa numitele arte spaţiale. Există astfel un interes şi o motivaţie muzicală. Feluritele părţi ale unei sonate sau simfonii se înlănţuesc după anumite raporturi logice specifice, care ne fac să le înregistrăm cu interes, atâta timp cât se succed şi să le estimăm sentimental ca motivate, după ce înşiruirea lor s'a terminat. Chiar sentimentul care întovărăşeşte percepţia unui acord just este o varietate a sentimentului motivaţiei, după cum o disonanţă provoacă sentimentul neplăcut al înfrângerii motivaţiei. Dacă totuşi muzica, mai cu seamă cea modernă, foloseşte uneori disonanţa, nimeni nu se gândeşte să renunţe la motivaţie, ci numai s'o amâne, impresia motivatoare a unităţii urmând să fie câştigată mai târziu şi cu atât mai multă putere, cu cât a trebuit să înfrângă elemente mai rebele. Toate elementele care, în artă, sunt

adaptate reciproc şi constitue o unitate favorizează sentimentul motivaţiei, după cum lipsa unităţii şi a coadaptării provoacă sentimentele contrarii. In artele spaţiale, interesul, ca sentimentul adaptării succesive a părţilor în întreg, există de asemeni. Dar cum unitatea, efectul final de ansamblu, se închiagă cu rapiditate, sentimentul interesului este absorbit şi fuzionează cu acel al motivaţiei. Potrivirea colorilor, alternanţa şi simetria, echilibrul masselor şi al volumelor, unitatea compoziţiei provoacă deopotrivă sentimentul motivaţiei. Componenta aceasta este prezentă deci şi în receptarea estetică a artelor spaţiale.

Iată atâtea sentimente şi stări intelectuale care intră în receptarea estetică a artei, cu neputinţă a fi reduse la o formulă unică. Multă vreme totuşi lucrul a fost socotit posibil şi din această năzuinţă au rezultat teoriile care înfăţişau receptarea estetică fie ca percepţia unui conţinut omenesc important, fie ca înregistrare a raporturilor formale, fie ca trăire sentimentală mai intensă, fie ca însufleţire simpatetică a unui aspect exterior, deşi fiecare din aceste formule reprezintă numai o parte a adevărului complex al lucrurilor şi uneori confundă ce este estetic cu ceea ce este extraestetic în totalitatea procesului de receptare. Convinşi de parţialitatea oricărui procedeu unificator şi simplificator ne-am decis pentru procedeul însumator care a prezidat analiza de mai sus.

O întrebare rămâne într'acestea liberă. Sentimentele estetice n'au nicio trăsătură comună, mai cu seamă dacă le comparăm cu acelea despre care a fost vorba mai înainte şi pe care le-am grupat în sfera extraestetică? Uimirea care însoţeşte revelarea valorilor sensibile, sentimentul originalităţii, interesul şi motivaţia nu coincid oare în niciun punct? Sentimentele obiective în măsura în care le încercăm şi noi (desnădejdea lui Lear este prin răsunet simpatetic şi a noastră), apoi sentimentele reactive şi dispoziţionale sunt deopotrivă sentimente serioase. Jubilarea pe care o încercăm ascultând Simfonia IX-a a lui Beethoven sau felul sguduitor în care lucrează un roman de Dostoevschi sunt sentimente întru nimic deosebite, din punct de vedere calitativ, de acelea pe care le putem încerca în împrejurările cele mai grave ale vieţii [3]. Simţim lămurit că ele se desvoltă din punctul cel mai adânc al subiectivităţii noastre. Dacă n'ar fi aşa, nu s'ar putea înţelege în ce chip poate arta influenţa caracterul unui individ. Arta este însă quintesenţă de experienţă şi, în această calitate, intră ca un factor hotărîtor în experienţa celor care iau contact cu ea. Insemnătatea sentimentelor extraestetice desvoltate în frecventarea artei, acţiunea lor în adâncime este un fapt care nu se poate tăgădui. Dacă n'am recunoaşte-o, ar trebui să socotim inexplicabil rolul pe care arta l-a deţinut totdeauna în cultura omenească. Dacă însă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adâncă a subiectivităţii noastre, sentimentele propriu zis estetice se mişcă în regiunea mai superficială a eului. Pentru a ilustra posibilitatea unor astfel de sentimente, M. Geiger a propus odată comparaţia durerii adevărate pe care o încercăm cu prilejul morţii unei fiinţe iubite cu tristeţea atitudinală pe care ne-o inspiră participarea întâmplătoare la înmormântarea cuiva care n'a însemnat nimic pentru noi. In primul caz, sentimentul urcă din adâncimile eului, în cel de-al doilea brăzdează numai suprafaţa lui. Toate sentimentele estetice, pe care cercetarea le-a pus în lumină, fac parte din această ultimă categorie. Iată, de pildă, interesul cu care urmărim desfăşurarea unui roman. Intensitatea acestui afect poate fi deosebit de mare, ca atunci când spunem că «nu putem lăsa cartea din mână» şi totuşi simţim limpede că el nu anga-

jează ființa noastră mai profund, nu ne sgudue și nu ne modifică. Nici sentimentul motivației, al revelației sau al originalității artistului nu simțim că ar putea dobândi o însemnătate practică pentru noi, deși tăria lor poate fi destul de mare. Originalitatea artistului poate modifica pentru un timp pe a noastră, impunându-ne o atitudine oarecare, pe care împrejurările așa zicând serioase ale vieții o risipesc în scurtă vreme. Oricât de puternice ar fi sugestiile estetice ale artei, rădăcina lor nu se afundă prea adânc. Deosebirea dintre sentimentele adânci și cele superficiale nu privește deci intensitatea lor ci numai planul interior în care se situează. Din această pricină, nu vom spune totuși, așa cum lucrul s'a întâmplat de câteva ori în istoria doctrinelor de estetică, de pildă în teoria lui E. von Hartmann, că sentimentele estetice sunt *iluzorii*. Trebue să ne opunem acestui mod de a vedea, mai întâi din pricina conceptului nostru despre artă ca o existență *ideală*, dar nu și *ireală* (cf. III, 3, d.). Dar noțiunea sentimentelor iluzorii mi se pare de-a-dreptul absurdă. Căci un sentiment, în momentul în care ocupă actualitatea conștiinței, nu poate fi decât adevărat și nu iluzoriu. Pentru a declara iluzoriu un sentiment, adică trezit de o simplă iluzie, trebue să-l judec și nu să-l resimt. In clipa aceasta însă sentimentul ar înceta să existe. Sentimentele estetice sunt așa dar superficiale, dar nu iluzorii, ci foarte adevărate și reale.

C) IZVOARELE PLĂCERII IN ARTĂ

Am analizat până acum diferitele grupe de fapte sufletești care compun procesul de receptare subiectivă a artei, fără a arăta mai de aproape care este tonalitatea afectivă care îl însoțește. Această tonalitate pare evidentă esteticienilor psihologi cari denumesc răsunetul subiectiv al artei cu expresia de « plăcere estetică ». Această expresie ascunde însă o simplificare prea superficială. Nu este de loc adevărat că procesul receptării artistice cuprinde numai elemente de plăcere, că este colorat în chip exclusiv plăcut. Incă dela sfârșitul Antichității, Sft. Augustin a atras atenția contemporanilor săi asupra paradoxului sentimental al tragediei, care ne face să ne bucurăm de suferințele eroilor. Cum însă aceste suferințe trezesc unele răsunete simpatetice și în sufletul nostru, este limpede că receptarea artistică a unei tragedii nu poate fi liberă de amestecul oricăror elemente neplăcute, deși rezolvarea înălțătoare a tragicului stârnește un ecou fericitor și plăcut. De altfel, nu numai în legătură cu tragedia, dar și cu multe alte creații artistice, partea de contribuție a elementelor dureroase în procesul receptării stă mai presus de orice îndoială. Dacă acum ne întrebăm care anume dintre factorii receptării pot fi colorați dureros, răspunsul nu poate fi decât unul singur. Numai factorii extraestetici se pot însoți cu tonalități când plăcute când dureroase, în timp ce factorii propriu zis estetici se întovărășesc numai cu tonalități plăcute.

In adevăr, modificările cenestezice pe care le determină contemplația pot fi sau plăcute sau dureroase. Difuzarea organică a curentului emotiv echivalează în genere cu o potențare plăcută a vitalității, dar din când în când ea poate face să intervină reacții hotărît dureroase, sguduitoare sau deprimante, ca în fața atâtor opere plastice, dramatice sau epice. Asociațiile pot introduce și ele o componentă dureroasă, mai ales atunci când tendința operei chiamă, pe cale asociativă, propriile noastre tendințe contrarii. Sunt numeroase cazurile în care o operă, privită din unicul punct de vedere estetic, determină aprobarea noastră și totuși

nu ne contrariază mai puţin, din pricina ideilor neadecuate la fondul ei, ivite pe calea asociaţiei. Altădată, această adecuare a ideilor asociate este astenică, cum se întâmplă în cazul atâtor meditaţii elegiace trezite de unele opere ale poeziei, muzicii sau plasticei. De obiceiu, aceste reprezentări asociative vin să sprijine sentimentele reactive sau dispoziţionale pe care opera ni le inspiră. Iar dacă astfel de sentimente sunt colorate plăcut în faţa « Primăverii » lui Botticelli sau la lectura idilelor lui Theocrit, nu tot astfel se întâmplă cu « La vieille Haulmière » a lui Rodin sau cu « La Charogne » a lui Baudelaire, în receptarea cărora distingem o tonalitate neplăcută. Uneori plăcerea şi durerea se combină într'un dosaj delicat, a cărui formulă este greu de prins. « Farmecul dureros » al lui Eminescu [3], amestecul de voluptate şi meditaţie funebră în « Tristan » al lui Wagner sau în unele din cărţile lui Barrès, produc astfel de răsunete ambigue. Nu totul este deci colorat plăcut în receptarea subiectivă a artei; durerea se amestecă adeseori printre acordurile ei. Ba chiar, numai prezenţa unui subton dureros conferă unei opere de artă vieaţa ei subiectivă cea mai adâncă şi cea mai umană. O operă rezolvată numai în elemente plăcute nu coboară mai adânc în sufletul nostru. Ea rămâne mai apoi inferioară contrastelor existenţei şi vecinicul ei surâs de plăcere ne apare ca o sfidare adresată tragicului imanent al soartei omeneşti. Operele care se pricep a trezi şi reacţii dureroase ne apar dimpotrivă mai umane, mai bogate şi mai complete, mai răscolitoare. Durerea ne cucereşte mai larg; ghiara ei se înfige mai adânc. Chiar bucuria, când ne copleşeşte, întâlneşte la capătul difuzării ei durerea. Unele din simfoniile lui Beethoven sau din poemele lui Nietzsche desfăşură în receptarea lor această largă curbă unificatoare între polii opuşi ai sensibilităţii noastre.

Dacă, aşa dar, factorii extraestetici ai receptării se însoţesc fie cu tonalităţi afective plăcute, fie cu tonalităţi dureroase, factorii estetici sunt coloraţi exclusiv plăcut. Poate că aci stă chiar cheia problemei, întrevăzută printre cei dintâi de Augustin. Căci dacă este adevărat că, în faţa anumitor opere de artă, contemplatorul resimte cu plăcere o materie dureroasă în sine, lămurirea paradoxului stă în faptul că această materie extraestetică este încadrată şi susţinută de factori propriu zis estetici, al căror răsunet subiectiv este totdeauna plăcut [2]. Plăcut este sentimentul de noutate şi uimire cu care întâmpinăm datele sensibile clarificate, adică izolate de conţinutul lor intelectual. A privi o lume mai tânără, mai fragedă, mai virginală este pentru suflet un efect fericitor, deopotrivă cu toate împrejurările care ne îngădue să trăim o vieaţă mai liberă, mai descătuşată din strânsorile intelectului, încredinţată activităţii mai vii a simţurilor. Receptarea artistică este, într'o mare parte a ei, vieaţă sensuală şi cum, de obiceiu, sensualitatea noastră este obliterată prin însuşi faptul că interesul ni se îndreaptă către valoarea practică a lucrurilor şi nu către strictul lor aspect sensibil, sentimentul care se desvoltă odată cu deplasarea interesului către acesta din urmă ne poate fi decât eliberator şi plăcut în aceeaşi măsură. Plăcută este şi intuiţia originalităţii artistului, aşa cum ea se străvede prin mediul operei, cu tot cortegiul ei de afecte însoţitoare. A trăi originalitatea artistului înseamnă a participa la o vieaţă mai spontană şi mai bogată, din care se contagiază propria noastră individualitate. Ne simţim mai bogaţi şi mai productivi când privim lumea cu ochii artistului. Ceea ce vieaţa comună, limitată în deprinderi spirituale care ascund aspectele pururi noui ale lumii, nu ne dărueşte niciodată, câştigăm acum în contemplarea artei. Valori noui se adaugă sufletului nostru şi sentimentul de

plinătate care rezultă nu poate fi decât fericitor. In fine, plăcute sunt şi sentimentele interesului şi al motivaţiei. Am caracterizat mai sus interesul ca un sentiment din clasa plăcerilor anticipative. Dar pe măsură ce interesul se desvoltă şi turburele lui reprezentări anticipatoare primesc o limpede confirmare succesivă, apare o plăcere deopotrivă cu toate aşteptările împlinite, cu toate gesturile izbutite. Când apoi gestul izbutit s'a produs, spiritul poate lua o atitudine retrospectivă bucurându-se nu numai de succesul gestului, dar şi de dibăcia care a pregătit acest succes. Plăcerea motivaţiei face parte din grupul acestor ultime satisfacţii. A percepe motivaţia unei opere înseamnă a te bucura de unitatea ei, de victoria ordinei, de depăşirea haosului şi arbitrarului.

* * *

Am enumerat feluritele elemente care intră în procesul receptării artistice. Unele din ele sunt prezente chiar în prima impresie pe care o trăim în faţa unei opere. Celelalte apar succesiv şi cer un timp oarecare pentru a se putea produce. Există însă în decursul procesului de receptare şi momente de integrare, în durata limitată a cărora fuzionează într'o unitate indistinctă cât mai mulţi din factorii amintiţi până acum. Aceste momente de plenitudine în care opera pare a ne vorbi prin suma valorilor ei şi care nu pot fi decât intermitente şi fugitive, sunt singurele care, din punctul de vedere psihologic, pot fi identificate cu vechea *contemplaţie* revelatoare şi fulgurantă a esteticei metafizice de altădată.

5. APRECIEREA OPEREI DE ARTĂ

Receptarea operei de artă conţine în sine numeroase elemente de apreciere. Alături de stări şi acte sufleteşti de tot felul, sensaţii, sentimente şi judecăţi, analiza trebue să recunoască în interiorul procesului receptor şi unele intuiţii sau judecăţi apreciative. Este greu de spus unde sfârşesc unele şi încep celelalte. In mod general, după cum am arătat mai sus, actele valorificatoare apar ceva mai târziu în desfăşurarea procesului. Totuşi nu este exclus ca şi după primele intuiţii sau judecăţi apreciative să se ivească stări şi acte de un alt caracter. Relaţia dintre toate aceste elemente rămâne astfel destul de indistinctă. Dacă însă izolăm factorii de apreciere şi urmează să-i analizăm separat de ceea ce am înfăţişat până acum drept elemente ale procesului receptor, lucrul se explică prin multiplicitatea problemelor pe care aceşti factori îi propun. Ne vom ocupa pe rând de intuiţiile apreciative, adică de *gust* şi apoi de judecăţile de apreciere, pe care spectacolul artei le prilejueşte spiritului nostru.

a) GUSTUL

Noţiunea de *gust*, în accepţiunea ei estetică, are după « Vocabularul filosofic » al lui A. Lalande, două semnificaţii. Ea înseamnă mai întâi « caracterul general al aprecierilor

de artă la un individ », adică « temperamentul estetic ». Pe de altă parte, chiar când nu este urmată de atributul « bun », desemnează « facultatea de a judeca intuitiv și sigur valorile estetice, în special în ceea ce ele cuprind ca însușiri de corectitudine și delicatețe ». In primul înțeles, gustul denumește o facultate eminamente relativă și schimbătoare, ca de pildă atunci când vorbesc despre gustul antic și modern, despre gustul italienesc sau francez, despre gustul popular sau aristocratic sau despre gustul copiilor și al adulților. In al doilea înțeles însă, gustul denumește o facultate neschimbătoare, orientată după criterii fixe, care ne permit a distinge în chip absolut între « bunul » și « prostul » gust. Dacă, așa dar, Im. Kant a putut construi o antinomie a gustului estetic, după care « fiecare are propriul său gust... despre care nu se poate discuta », dar în același timp « gustul admite lupta... cu speranța de a obține un consens », împrejurarea se explică prin faptul că în fiecare din cele două propoziții ale antinomiei noțiunea de gust a fost luată în câte un alt înțeles [1]. Gustul « despre care nu se poate discuta » este « temperamentul estetic » al individului, care determină afinitatea lui numai pentru un anumit fel de valori artistice. Dimpotrivă, gustul care admite lupta și implică, odată cu aceasta, posibilitatea consensului, este facultatea valorificării estetice, condusă de criterii permanente și sigure, chiar când ele rămân învăluite.

Noțiunea gustului, în aplicarea ei la unele realități morale și în special la cele artistice, folosește cuvântul într'un înțeles metaforic. Dar cum orice metaforă este o comparație implicită, cine vorbește despre gustul artistic vrea să spună că facultatea pe care el o denumește, stăpânește aceleași însușiri în funcțiunea și aplicațiile lui ca și simțul fizic al gustului, acela care percepe savorile: dulcele și amarul, săratul și acrul. O problemă dintre cele mai interesante este aceea de a ști de ce tocmai simțul gustului a fost ales ca termenul concret al comparației care a condus la metafora gustului artistic. Rațiunea pe care o întrevede Voltaire, în considerațiile consacrate gustului din al său « Dictionnaire philosophique » nu mi se par suficiente. Gustul, spune Voltaire, « este un discernământ prompt, deopotrivă cu acela al limbii și cerului gurii și care, întocmai ca acesta din urmă, previne reflecțiunea ». Dar aceeași promptitudine, anticipatoare a rezultatelor gândirii, manifestă evaluațiile tuturor simțurilor noastre. Nu numai gustul, dar și văzul și auzul evaluează datele lor cu spontaneitate intuitivă. Un sunet sau o coloare, un acord sau o combinație de colori sunt declarate de îndată frumoase sau urîte, armonioase sau distonante, mai înainte de orice examinare reflexivă a lor. Nici justificarea pe care o găsește Thomas Reid, renumitul filosof scoțian din veacul al XVIII-lea, nu mi se pare mai mulțumitoare. « Simțul extern al gustului, scrie Reid, prin care putem distinge și ne putem bucura de feluritele spețe de alimente, a dat prilejul aplicării metaforice a numelui său la capacitatea de a percepe ceea ce, în diversele obiecte pe care le considerăm, este frumos sau urît și insuficient. Deopotrivă cu gustul cerului gurii, această forță a spiritului nostru resimte unele lucruri ca plăcute, pe altele ca respingătoare, față de multe se comportă indiferent sau șovăitor și stă, în mare măsură, sub influența deprinderii, a asociațiilor sau a modei » [2]. Nu este însă niciunul din aceste puncte de apropiere care să nu existe și între facultatea noastră de apreciere intuitivă a artei și celelalte simțuri. Toate simțurile resimt obiectele care intră în sfera lor de înregistrare ca plăcute sau respingătoare și aceste evaluații stau totdeauna și sub influența deprinderilor, ale asociațiilor și modei. Cine găsește frumoase colorile drapelului național o face de

sigur şi din pricina asociaţiilor pe care ele le indică. Deprinderea sau lipsa de deprindere ne fac apoi să declarăm o mulţime de lucruri ca plăcute şi convenabile sau ca izbitoare în mod neplăcut. Cât despre preferinţa cu care moda impune forme sau colori deosebite, nu este nevoie să insistăm.

De ce atunci tocmai gustul şi nu un altul dintre simţurile noastre a ajuns să denumească facultatea de care ne ocupăm? Răspunsul mi se pare că trebue găsit în acea dublă însuşire a gustului care face din el unul din simţurile cele mai diferenţiate, dar în acelaşi timp şi unul din cele mai puţin raţionalizate. Varietatea sensaţiilor de gust este imensă, deşi limbajul nu cunoaşte decât patru calificative principale în ce le priveşte (dulce, amar, sărat şi acru). S'a putut stabili apoi o clasificare raţională a colorilor, după locul pe care ele îl ocupă în spectrul solar şi după gradul lor de saturaţie sau claritate. Există şi un sistem raţional al sunetelor în gamă şi posibilitatea de a le ordona în raport cu timbrul, înălţimea sau intensitatea lor. Astfel de încercări de raţionalizare lipsesc însă în domeniul atât de bogat al gusturilor. Imprejurarea decurge atât din vechimea filogenetică a gustului, cât şi din pierderea importanţei lui în fazele mai noui şi raţionale ale evoluţiei umane. Cu mult mai înainte ca omul să se orienteze prin văz şi auz, animalele s'au orientat prin simţurile inferioare, prin tact, miros şi gust. Când apoi omul a impus primatul viziunii şi audiţiei, rolul simţurilor inferioare a trebuit să decadă şi funcţiunea lor s'a disociat de noua desvoltare a raţiunii. Aşa se explică faptul că gustul cunoaşte o mare varietate, corespunzătoare intensei sale funcţionări în trecutul îndepărtat al speţelor şi faptul corelativ că raţiunea n'a mai putut să-l adapteze la regimul său, corespunzător nouilor condiţii ale speţei omeneşti. Am spus însă că gustul a urmat aceeaşi evoluţie

ca şi tactul şi mirosul. De ce atunci tocmai gustul, şi nu tactul sau mirosul, a ajuns să împrumute numele său valorificării artistice intuitive? Pentru motivul că gustul este un simţ mai spontan decât tactul sau mirosul, care sunt simţuri investigatoare. Organele tactului şi mirosului execută unele mişcări de adaptare pentru a-şi favoriza sensaţiile respective. Trebue să căutăm, într'o anumită măsură, calităţile de duritate sau moliciune şi pe acele olfactive, pentru a le înregistra. Metaforizarea simţului olfactiv a ajuns astfel să denumească funcţiuni active ale spiritului, ca de pildă, în limba franceză, aceea indicată prin expresia *flairer une escroquerie*, a mirosi o excrocherie. Cine « miroase » o excrocherie, nu o înregistrează ca pe o dată care i se impune cu energie, ci numai o presimte, lămurind-o, printr'o aplicaţie activă a spiritului, dintr'un complex de indicaţii. Datele gustative sunt într'acestea mult mai categorice. Simţul nostru nu trebue să le caute şi nu li se poate sustrage. Ele ne invadează şi ni se impun. Spontaneitatea sensaţiilor gustative este din această pricină superioară faţă de alte sensaţii inferioare. Varietatea sensaţiilor gustative, iraţionalitatea şi spontaneitatea lor mi se par a fi cele trei motive pentru care gustul a ajuns să denumească facultatea valorificării intuitive în artă. Aceste însuşiri caracterizează, în adevăr, şi gustul artistic.

Scriitorii cari s'au ocupat cu gustul artistic au spus tot ce era necesar încă din veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea, când doctrina gustului s'a format ca o primă pâlpâire a iraţionalismului modern, adică din momentul în care reflecţiunea filosofică a trebuit să recunoască « un alt izvor al cunoştinţei decât raţiunea şi anume a unuia care aminteşte de aproape noţiunea contemporană a intuiţiei »[3]. Trecând peste contribuţia iesuitului spaniol Balthasar Gracian unul dintre cei dintâi cari a vorbit despre gust în sens

filosofic, dar cu o specială aplicaţie la realităţile morale, noţiunea revine în special la scriitorii italieni şi francezi. Toate caracterele constitutive ale gustului au fost relevate de aceştia. Aşa, de pildă, marea varietate a nuanţelor înregistrate de funcţiunea gustului a fost bine exprimată de un La Rochefoucauld, care scrie: « Există oameni cari au mai mult gust decât spirit; în gust este însă mai multă varietate şi mai mult capriciu decât în spirit » [4]. Nuanţe care scapă inteligenţei sunt astfel percepute abia de gust. Legile care conduc aplicaţiile gustului rămân apoi necunoscute, un motiv pentru care mişcările lui par capricioase. Gustul, spunea Montesquieu, « este o aplicaţie promptă şi delicată a unor reguli pe care nu le cunoaştem » [5]. Dar tot Montesquieu care, în celebrul său articol din Marea Enciclopedie, sintetizează întreaga doctrină contemporană a gustului, atenuează independenţa gustului de formele raţionale ale inteligenţei, când observă: « Astfel, tot ce am putea spune aci şi oricare ar fi preceptele pe care le-am putea da pentru a forma gustul, toate acestea nu pot privi direct decât gustul dobândit, deşi în mod indirect pot privi şi gustul natural; căci gustul dobândit afectează, schimbă, măreşte şi diminuează gustul natural, după cum gustul natural afectează, schimbă, măreşte şi diminuează gustul dobândit ». Această afinitate a gustului natural pentru reguli, posibilitatea lui de a se forma şi instrui, provine din faptul că, oricare ar fi iraţionalitatea funcţiunii lui, în adâncimea sa gustul este totuşi condus de norme raţionabile. Incă din 1715, filosoful elveţian Crousaz observă că « bunul gust ne face să estimăm prin sentiment, ceea ce raţiunea ar fi aprobat, dacă şi-ar fi acordat timpul necesar pentru a judeca... » [6]. Gustul nu exclude deci judecata; gustul o implică. « In orice fenomen de gust, scrie Th. Reid, este conţinută o judecată. Când cineva declară că un palat sau o poezie sunt frumoase, el afirmă ceva pozitiv şi orice afirmaţie sau negaţie exprimă o judecată » [7]. Gustul denumeşte fără îndoială o impresie, dar această impresie nu este întâmplătoare şi arbitrară. Ea este pătrunsă de valori raţionale şi raţionabile, corespunzătoare structurii raţionale a operei, răsfrântă în operaţiile gustului. Raţionalitatea implicită şi învăluită în impresiile gustului fac posibile toate acele judecăţi asupra artei, pe care analiza le semnalează în decursul procesului de receptare şi despre care urmează să ne ocupăm acum. Să adăugăm însă mai înainte că dacă gustul apare ca o funcţiune strict individuală, rebelă oricărei încercări de sistematizare, dacă el apare ca un adevărat « temperament estetic », după cum am văzut că sună una din formulele lui, faptul provine din factorii extraestetici cari îi orientează direcţia. In aprecierea operelor de artă, diferim nu atât prin felul strict în care o răsfrângem, cât prin asociaţiile şi sentimentele extraestetice pe care ele ni le inspiră.

b) JUDECĂŢILE ARTISTICE

Gustul înregistrează calităţile şi neajunsurile unei opere, caracterele ei specifice şi rangul lor în ierarhia valorilor. Dar toate aceste impresii delicate ajung să fie bine întemeiate şi intră în sigura noastră stăpânire intelectuală numai atunci când le transformăm în judecăţi. Raţionalitatea profundă a gustului permite această promovare a impresiilor în judecăţi şi face posibilă lucrarea de comentare a criticei literare şi artistice. O întrebare interesantă este însă dacă receptarea artei are să câştige sau să piardă din această desvoltare a impresiilor în judecăţi. Intelectualizarea procesului de receptare constitue un avantaj sau un neajuns? Numeroase sunt persoanele şi, printre ele, mulţi esteticieni sau chiar critici de artă cari socotesc

că sentimentele pe care arta le inspiră, pierd o parte însemnată din intensitatea şi autenticitatea lor prin mediaţiunea actelor intelectuale de judecată. Sentimentul pare a fi o reacţie spontană a conştiinţei şi orice intervenţie intelectuală nu-l poate decât slăbi sau altera. Astfel de observaţii pornesc însă totdeauna dela o anumită concepţie despre antagonismul dintre sentiment şi inteligenţă, apărută în cadrul teoriei facultăţilor sufleteşti simple şi autonome, dar pe care vederile mai noui despre unitatea vieţii conştiente o fac imposibilă. Astăzi ştim mai bine că asocierea sentimentului cu numeroşi factori intelectuali, departe de a-l slăbi sau denatura, îi sporesc adâncimea şi durata şi îl umanizează. Psihologul francez Fr. Paulhan a numit odată « spiritualizare », procesul acesta de extindere a sentimentului prin interesarea unor factori numeroşi ai vieţii conştiente [1]. Cine va putea spune că sentimentele spiritualizate sunt nişte simple reflexe palide în comparaţie cu formele lor primitive şi neintelectualizate? Iubirea, ca expresie elementară a instinctului, apare ca o reacţiune superficială şi intermitentă, dacă o comparăm cu pasiunea romantică, forma ei spiritualizată, capabilă să stăpânească întreaga vieaţă a unui ins, în adâncime şi în întindere. Analogia ne îngădue să vedem cât au de câştigat şi sentimentele artistice din intelectualizarea lor. In tot cazul, acţiunea de intelectualizare a sentimentelor stă în ordinea lucrurilor şi răspunde direcţiei constante de desvoltare a vieţii sufleteşti. Ea nu poate fi nici împiedicată, nici derivată. In cazul special al receptării artistice, progresul interior va transforma totdeauna pe amatorul diletant, mărginit în cercul impresiilor lui vagi, într'un judecător conştient şi prevenit al operelor care i se înfăţişează.

Dar dacă rolul judecăţii este incontestabil în receptarea artei, mai cu seamă în formele ei mai înaintate, rămâne să examinăm în detaliu care sunt speţele de judecăţi care apar în această împrejurare. Analiza judecăţilor artistice a rămas însă excesiv de sumară. Groos şi Volkelt, printre puţinii cari au cercetat acest domeniu, au distins numai două tipuri: *judecăţile de valoare* şi *judecăţile de comprehensiune* (Verständnisurteile) [2]. Judecăţile de valoare sunt acelea care leagă numele unei opere, luată ca subiect, de un predicat care poate fi sau o impresie estetică apreciativă sau o valoare estetică universală, ca de pildă atunci când spun: « cutare operă a lucrat înviorător asupra mea » sau « cutare roman este minunat povestit ». Judecăţile de comprehensiune sunt acelea care lămuresc conţinutul operei, ca de pildă când spun: « peisajul acesta este văzut dintr'un loc înalt » sau « iată o lumină de seară ». Toate aceste judecăţi se diferenţiază apoi, după Volkelt, după cum ele sunt exprimate la sfârşitul contemplaţiei şi în afară de ea, ca în discuţiile care pot avea loc după ce am asistat la reprezentarea unei drame, sau după cum ele se formează în timpul contemplaţiei şi fuzionează cu celelalte stări şi acte intelectuale sau afective care constituesc procesul receptării artistice. Numai cele din urmă dintre aceste judecăţi ar avea o valoare estetică, în timp ce primele ar fi condiţionate de încetarea contemplaţiei şi ar marca, de fapt, o evadare din atitudinea propriu zis estetică. In sfârşit, aparţinând tot curentului receptării artistice sunt de amintit şi acele judecăţi din stofa cărora este ţesută o operă de artă, de pildă o poezie, şi pe care contemplatorul urmează să le realizeze la rândul său. Astfel când cineva citeşte în « Glossa » lui Eminescu versurile: « Vreme trece, vreme vine, Toate-s vechi şi nouă toate », el realizează în propria sa conştiinţă aceste judecăţi, fără ca prin aceasta să depăşească matca în care curge receptarea operei.

Analiza judecăţilor artistice, aşa cum a întreprins-o Volkelt, stârneşte câteva obiecţii. Trebue să spunem, mai întâi, că judecăţile care se formează la sfârşitul contemplaţiei nu mi se par, pentru acest singur motiv, lipsite de orice valoare estetică. Aşa, de pildă, când după ce l-am ascultat pe Moissi în « Cadavrul viu » de Tolstoi, reflectez: « ce sguduitor a fost jocul lui în scena arestării », judecata aceasta nu se situează în afară de albia contemplaţiei. Această judecată, nu este exterioară şi opusă contemplaţiei. Ea este mai de grabă un semn că procesul contemplaţiei continuă şi după ce a încetat confruntarea materială cu opera. Ea este apoi şi un mijloc de a reintegra procesul contemplaţiei. Dacă lucrările de critică artistică, ţesute în mare parte din astfel de judecăţi de valoare, sunt aşa de căutate de publicul amator de artă, împrejurarea provine şi din faptul că, prin ele, putem reînsufleţi contemplaţia stinsă. Iată motivul pentru care, în propria noastră analiză, vom folosi şi judecăţi spicuite din lucrările de critică. In al doilea rând, judecăţile de comprehensiune, aşa cum le înfăţişează Volkelt, nu par deosebite de acele judecăţi care, după cum a arătat Binet, sunt implicite în orice percepţie. Nu numai în faţa unui peisaj pictat, dar şi în faţa modelului său din natură, pot formula judecata: « Aceasta este panorama Balcicului » sau « iată un apus de soare pe mare ». După cum exprim însă acelaşi raport în faţa naturii sau în faţa reprezentării ei picturale, am de-a-face cu două judecăţi deosebite. Planul ontologic la care se referă judecata este de fiecare dată altul. Intr'un caz, ea se referă la planul unei existenţe materiale, în celălalt la planul areal şi ideal al artei. Când în faţa unei pânze pictate, afirm că « văd Balcicul », înţeleg de fapt altceva decât atunci când aş scoate aceeaşi exclamaţie privind din avion arătarea materială a acestui oraş. Intrebuinţând aceleaşi cuvinte, semnificaţia lor este în fiecare caz alta. Judecăţile de comprehensiune în artă trebuesc deci limpede delimitate faţă de judecăţile perceptive: o distincţie pe care Volkelt n'o face [3]. Să adăugăm că o grupă de judecăţi artistice pe care Volkelt o trece cu totul cu vederea este aceea a *judecăţilor de structură*. Din clasa acestora face parte judecata pe care o pronunţ când, asistând la reprezentarea « Scrisoarei pierdute » de Caragiale şi luând cunoştinţă de existenţa personajului Agamiţă Dandanache şi apoi de confuzia atitudinilor şi cuvintelor lui, afirm că « numele de Dandanache este perfect motivat ». Tot astfel, analizând scena din « Le Malade Imaginaire » al lui Molière, în care Louison mărturiseşte, după multe amânări şi printr'o menţinere continuă a interesului, vizita tânărului pe care îl primise în camera ei, Gœthe formulează o judecată în legătură cu structura operei, afirmând că « această scenă mi-a apărut totdeauna ca simbolul unei desăvârşite ştiinţe scenice » [4]. Toate judecăţile anticipatoare care susţin sentimentul interesului şi toate judecăţile de motivaţie care apar odată cu înaintarea receptării artistice către finalul ei fac parte din clasa judecăţilor de structură. Volkelt omite însă să le menţioneze în clasificarea lui. In sfârşit, judecăţile de valoare, de care aminteşte Volkelt, cunosc atâtea varietăţi şi subvarietăţi, încât în ce le priveşte analiza noastră are foarte mult de adăugat.

Pentru a înţelege bine judecăţile de valoare în artă trebue să ne reamintim desvoltările noastre relative la valoarea estetică. Definind opera de artă ca un obiect gândit în sfera valorii estetice, am afirmat că ea participă la valoarea estetică şi are, prin urmare, o astfel de valoare. S'ar părea deci că în raport cu opera de artă n'ar putea fi gândită decât o singură valoare ca predi-

cat şi că n'ar putea fi formulată decât o singură judecată, aceea care constată participarea sau neparticiparea la valoarea estetică. In realitate, în raport cu opera de artă poate fi gândită ca predicat, fie valoarea estetică pentru întregimea sau numai pentru o parte a sferei subiectului, fie valoarea estetică diferenţiată în gradul sau modalitatea ei, prin pătrunderea anumitor factori extraestetici. Domeniul omogen al valorii estetice se sistematizează astfel interior, permiţând o multiplicitate de judecăţi artistice de valoare. In acelaşi înţeles scrie odată E. Utitz: « Pe temelia valorii fundamentale a artei se desvoltă valorile artistice propriu zise, în timp ce cea dintâi le este comună tuturor acestora din urmă! Tot astfel misticul salută cu frăţie insectele parazite, ca unele care participă deopotrivă la valoarea vieţii. Dar această valoare comună fiinţelor vieţuitoare, este ceva deosebit de sistemul de valori al vieţii »[5]. Care sunt deci feluritele valori pe care le putem recunoaşte artei? A pune o astfel de întrebare înseamnă a încerca să distingem care sunt feluritele tipuri de judecăţi de valoare ce pot fi formulate în legătură cu arta.

Cel dintâiu tip de judecăţi de valoare artistică este acela al *judecăţilor de valorizare*, adică al acelor judecăţi care constată participarea operei la valoarea estetică sau lipsa acestei participări, însuşirea operei de a fi izbutită sau neizbutită esteticeşte. Aşa, de pildă, când spun: « Parthenonul este o operă frumoasă » sau « Palatul Trocadero din Paris este urît », luând termenii de « frumos » şi « urît » în înţelesul de realizat sau nerealizat estetic. Este evident că dacă predicatul « urît » este înlocuit prin « nu este frumos », atunci judecata ia forma negativă. De asemeni predicatul poate să afirme sau să nege valoarea pentru întregimea sferei subiectului sau numai pentru o parte

a lui şi în cazul acesta obţinem judecăţi universale sau particulare. Am arătat şi altădată că opera de artă poate să aibă un caracter de creaţie fragmentară (vd. *sup.*) Ea nu este totdeauna o unitate absolută, existând prin toate momentele ei la acelaşi nivel al realizării estetice. Judecăţile de valorizare nu trebue să fie totdeauna universal afirmative sau negative. Ele pot fi uneori particulare, după cum afirmă sau neagă participarea la valoarea estetică numai pentru unele părţi ale operei: « Din când în când bunul Homer dormea », spune odată Horaţiu. *Quandoque dormitat bonus Homerus.*

Judecăţile de valorizare pot fi numite şi de *perfecţiune*, atunci când sunt universal afirmative, adică atunci când afirmă valoarea estetică pentru întreaga sferă a operei. Subiectul unor judecăţi de perfecţiune poate fi deopotrivă un lied de Heine sau o romanţă de Verlaine, întocmai ca Divina Comedie a lui Dante sau Phedra lui Racine. Admiţând că sunt deopotrivă perfecte, au aceste opere aceeaşi valoare? S'ar părea că în perfecţiune unităţile se identifică şi fac imposibilă comparaţia lor. Şi totuşi în conştiinţa noastră artistică operele se ierarhizează, dând naştere la *judecăţi de valorizare relativă* sau de *ierarhizare*. Când spun că Divina Comedie este o operă mai valoroasă decât un lied de Heine, nu neg niciuneia din acestea participarea la valoarea estetică, dar atribui pe fiecare câte unei alte trepte a artei. Printre judecăţile de ierarhizare sunt unele *obiective* şi altele *subiective* sau de *preferinţă*. Pot afirma de pildă că « Hamlet » de Shakespeare este superior unei romanţe de Verlaine, făcând totuşi rezerva că prefer pe aceasta din urmă. Fireşte, opinia populară acordă cu greutate că putem judeca superioare opere care nu corespund sentimentului nostru. Dar o conştiinţă artistică mai desvoltată poate disocia

între ierarhizarea obiectivă şi preferinţă, înţelegând că aci e vorba de judecăţi de valoare deosebite.

Un tip interesant al judecăţilor artistice de valoare este acela rezultat din combinaţia judecăţilor de valorizare cu judecăţile de ierarhizare şi anume tipul *judecăţilor de compensaţie.* Astfel pentru a formula judecata: « schiţele lui Maupassant sunt mai frumoase decât romanele lui », a fost necesar a fi făcut în prealabil o judecată de valorizare particular-negativă despre romanele lui Maupassant şi o judecată universal-afirmativă sau cel puţin particular-afirmativă despre schiţele lui. Judecata amintită, care după aparenţa ei este numai de ierarhizare, conţine şi două judecăţi de valorizare între care s'a stabilit o ierarhie. Există însă şi un alt fel de judecăţi de compensaţie, dar pentru înţelegerea lor este necesară amintirea unui alt tip de judecăţi artistice de valoare şi anume tipul *judecăţilor de caracterizare.*

Printre judecăţile de caracterizare trebuesc trecute mai întâi acele obţinute prin predicativizarea unei categorii estetice. Aşa, de pildă, când spun: « Statua Nopţii a lui Michelangelo este sublimă » sau « Don Quijotte este o capodoperă a humorului ». In toate aceste împrejurări nu afirm cu privire la subiecte simpla valoare estetică, ci o modalitate anumită a ei, adică una din acele categorii artistice, despre care ne vom ocupa în partea finală a acestei lucrări. Alteori, judecăţile de caracterizare se constituesc prin predicativizarea unei impresii tipice (ca atunci când spun: « cutare operă este înălţătoare, mişcătoare, duioasă sau sumbră ») sau prin predicativizarea unei impresii personale (când spun: « această operă îmi convine, exprimă punctul meu de vedere, îmi aminteşte o peripeţie proprie », etc.). O specie deosebită a judecăţilor de caracterizare alcătueşte grupul *judecăţilor de analogie.* In

esseul pe care Taine l-a consacrat lui Balzac se pronunţă la un moment dat judecăţile: « Balzac, întocmai ca Shakespeare, a pictat toate categoriile de scelerați: pe acei din lumea bună şi din boemă, pe acei din puşcărie şi din spionaj, pe acei din bănci şi din politică. Intocmai ca Shakespeare, a zugrăvit pe monomanii de toate speţele: pe acei ai libertinajului şi avariţiei, ai ambiţiei şi ai ştiinţei, ai artei, ai dragostei paterne şi ai iubirii. Admiteţi în unul ceea ce admiteţi în celălalt. Căci nu ne găsim, împreună cu ei, în vieaţa practică şi morală, ci în aceea imaginară şi ideală. Personajele lor sunt spectacole, nu modele, etc. » [6]. Stabilind astfel de analogii cu o operă artistică mai general cunoscută, critica încearcă adesori să caracterizeze opera pe care tocmai o cercetează. Dar judecăţile de analogie închid uneori în ele şi o judecată de ierarhizare. Atunci când subiectul lor este o operă sau un artist mai puţin cunoscut sau insuficient valorificat înainte, judecăţile de analogie le acordă de fapt rangul înalt al operei cu care se stabileşte asemănarea. Judecăţile de caracterizare pot apoi intra în asociaţie şi cu alte tipuri de judecăţi, de pildă cu judecăţile de valorizare. Această unire dă naştere *judecăţilor de motivaţie.* Când, de exemplu, ocupându-se de comediile lui Caragiale, Maiorescu scrie: « Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă tipuri din vieaţa noastră socială de azi şi le desvoltă cu semnele lor caracteristice » [7], se dă odată cu caracterizarea lor motivul preţuirii lor artistice. Alteori, judecăţile de caracterizare se pot asocia cu judecăţile de ierarhizare determinând tipul nou al *judecăţilor de compensaţie prin ierarhizare.* Aşa când se spune: « Ingres este un desenator mai bun decât Delacroix, care este un mai bun colorist ». In sfârşit, analiza mai poate distinge o asociaţie între judecăţi de ierarhizare cu judecăţi de motivaţie,

care dă tipul judecăţilor de *ierarhizare motivată*. Din rândul acestora face parte judecata: « Muzica lui Beethoven este mai preţioasă decât a lui Rossini, pentrucă este mai adâncă ».

Toate aceste judecăţi pot interveni în decursul procesului de receptare, formând oarecum osatura lui intelectuală. Chiar când ele sunt formulate după ce produsul receptării s'a încheiat, rolul lor este să asigure stăpânirea mai trainică a valorilor care ni s'au revelat în timpul receptării. Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă, o resfrânge mai palid şi se bucură de ea mai puţin. Socotim mai de grabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gândirii.

c) CRITERIILE IERARHIZĂRII ARTISTICE

Existenţa judecăţilor de ierarhizare în artă este un fapt mai presus de orice îndoială. Amatorii sau critica fac în tot timpul judecăţi de ierarhizare, raportându-se odată cu aceasta la norme sau criterii care le fac posibile. Care sunt aceste criterii? Ele nu pot fi criteriile estetice generale ale artei, deoarece am văzut că două opere cărora le putem atribui o perfecţiune estetică egală, pot sta totuşi pentru noi pe trepte ierarhice deosebite. Normele ierarhizării nu pot fi decât extraestetice. Prin factori esteticeşte eteronomici, domeniul larg şi omogen al valorii estetice capătă o sistemă interioară, o structură în care pot fi distinse regiuni superioare şi inferioare. Care sunt atunci normele extraestetice ale ierarhizării?

Mai înainte de a încerca să răspundem la această întrebare, este necesar să îndepărtăm unele obstacole care ne pot ieşi în cale. Se poate, în adevăr, observa că pentru a ierarhiza operele de artă, este indispensabilă comparaţia

lor. Pot fi însă operele de artă comparate? Pentru mulţi cercetători, operele artistice fiind absolut individuale, comparaţia lor devine cu neputinţă. Nu putem compara decât obiecte care până la un punct prezintă o anumită asemănare. Scopul unei comparaţii este totdeauna a găsi deosebiri într'un cadru de similitudini. Unde există completă eterogenie, comparaţia nu este posibilă. La această obiecţie se poate răspunde că ceea ce comparăm, pentru a ierarhiza, sunt operele de artă adăugate cu un coeficient subiectiv care provine din faptul de a fi fost deopotrivă trăite de noi. Iar trăirile noastre subiective sunt prin excelenţă comparabile, graţie faptului că pot avea o intensitate mai mică sau mai mare, pot fi resimţite cu un interes mai slab sau mai puternic şi pot fi mai rău sau mai bine adaptate în anumite serii finale existente în conştiinţa noastră. Vieaţa noastră sufletească este dominată de gradualitate în toate momentele şi manifestările ei, încât nici actele şi stările care compun receptarea artei nu pot ieşi de sub acest punct de vedere.

Comparaţia presupune însă şi coexistenţa în conştiinţă a datelor comparaţiei. Dar aceasta este cu neputinţă numai pentru datele intelectuale ale conştiinţei, nu şi pentru bunurile care ar fi obiectele unor intuiţii afective. Cine face o astfel de obiecţie se situează pe terenul unei înţelegeri psihologiste a bunurilor şi valorilor. Pentru această concepţie, bunurile şi valorile sunt totdeauna corelative cu anumite nevoi; ele sunt chiar proiecţia acestor nevoi. Un obiect n'ar deveni un bun decât în măsura în care ar satisface o nevoie şi existenţa lui ca bun s'ar desăvârşi în cercul subiectivităţii sub forma unui sentiment de plenitudine. Este firesc ca cine admite această înţelegere psihologică şi sentimentală a bunurilor să excludă comparaţia lor. Nevoile sunt, în adevăr, exclusive. O nevoie goneşte

din conştiinţă, fie chiar pentru o singură clipă, pe oricare alta. Apoi, orice nevoie în momentul în care este resimţită cu exclusivitate, atinge intensitatea maximă. Beduinul chinuit în pustie de sete, resimte nevoia de a bea apă cu exclusivitate şi în gradul cel mai înalt. Apa devine pentru el, în momentul în care în sfârşit o găseşte, bunul unic şi cel mai de preţ. Bunurile n'ar avea o existenţă decât în legătură cu actualitatea conştiinţei care le râvneşte. In aceste condiţii, devine cu neputinţă comparaţia şi ierarhizarea lor.

Faţă de acest mod de a vedea, se cuvine a reveni asupra caracterului de obiectivitate al bunurilor. Participând la obiectivitatea valorilor, despre care am vorbit în primul volum, este firesc ca bunurile să fie şi ele obiective. Nu este deci adevărat că bunurile au o simplă existenţă corelativă cu nevoile, pe care sunt menite să le satisfacă. Bunurile există pentru noi chiar în lipsa acestor nevoi. Bunurile sunt apoi nu numai obiectele unor intuiţii afective, dar şi intelectuale. Putem cunoaşte, nu numai resimţi bunuri. Recunoaştem în apă şi în pâine nişte bunuri, chiar atunci când nu ne este sete şi foame. Şi ceea ce afirmăm despre aceste bunuri simple şi elementare se potriveşte şi pentru bunurile mai înalte ale culturii. Ba chiar, ceea ce numim « cultură », cu un termen care desemnează suma bunurilor, nu este cu putinţă decât sub rezerva de a primi concepţia reprezentată aci. Dimpotrivă, pentru concepţia psihologistă, cultura se strâmtează pentru fiecare individ şi în fiecare moment, la singurul bun care corespunde nevoii resimţite cu mai multă intensitate. Concepţia psihologică închide pe fiecare individ nu numai în interiorul naturii lui, dar şi în acela al clipei trecătoare. Cultura presupune însă depăşirea individualităţii, participarea la o realitate transcendentă în care se întrunesc

toate sforţările creatoare ale oamenilor. Cine nu izbuteşte să se uite pe sine şi nevoile sale, rămâne închis şi orb pentru cultură. Impărtăşirea din vieaţa culturii nu este cu putinţă decât dacă bunurile pot deveni obiecte ale intuiţiei intelectuale. In cazul acesta, bunurile nu mai sunt exclusive şi nici nu posedă fiecare în parte intensitatea cea mai mare pentru conştiinţă. Ele sunt deci ierarhizabile ca oricare din datele intelectuale pe care conştiinţa le poate cuprinde în acelaşi act de comparaţie.

Ierarhizarea operelor de artă se poate construi mai întâi în timp, după un criteriu al *progresului artistic*, pe care se cuvine a-l formula în primul rând. Evident, cine profesează concepţia operelor de artă ca individualităţi închise, are serioase motive să se îndoiască de realitatea progresului artistic. In această privinţă sunt interesante reflecţiunile lui G. Gentile: « Orice operă de artă, scrie el, este o individualitate închisă în sine, o subiectivitate abstractă care se postulează pe sine însăşi în mod empiric alături de celelalte, în chipul atomilor. Fiecare poet are propria sa problemă estetică, pe care o rezolvă în felul său, evitând orice raport intrinsec cu succesorii sau contemporanii săi. Mai mult decât atât, orice poet alege şi rezolvă în fiecare dintre operele sale o problemă estetică specială, postulându-se astfel în fiecare dintre acestea ca o realitate spirituală fragmentară, nouă de fiecare dată şi incomensurabilă în raport cu sine însăşi. Astfel, nu numai niciun gen literar, a cărui desvoltare istoricul literar crede că o poate schiţa, n'are realitate estetică, dar nici arta unui Ariosto, de pildă, n'are o astfel de realitate, căci ea are o existenţă proprie şi cere a fi considerată în sine în fiecare dintre operele sale în parte » [1]. Observaţiile lui Gentile sunt fără îndoială juste, dacă privim operele de artă numai din unghiul estetic. Dar se cuvine a le privi oare numai din acest unghiu? Operele de artă n'au

oare şi o realitate istorică? Lucrează artistul numai la rezolvarea propriilor sale probleme? Nu există şi teme generale ale timpului şi soluţiile pe care acestea le primesc dela feluriţii artişti nu constituesc o sforţare unitară şi colectivă? H. Wölfflin a arătat [2] cum de pe la mijlocul veacului al XV-lea până într'al XVI-lea se desvoltă continuu ceea ce el numeşte stilul « linear ». De pe la finele veacului al XVI-lea până către sfârşitul celui de al XVIII-lea se desfăşoară ca un proces unitar stilul « pictural ». De sigur, nu putem spune că picturalul este superior linearului sau dimpotrivă. Dar menţinându-se înlăuntrul fiecăruia din aceste serii stilistice, cineva poate îndrăzni afirmaţia că Raffael a condus linearitatea şi Rembrandt picturalitatea la un grad de perfecţiune neatins mai înainte. De asemeni, nu se poate afirma că arta grecească este superioară sau inferioară celei egiptene. Problemele lor sunt felurite. Dar în momentul în care statuara greacă izbuteşte să înfrângă vechiul hieratism, marcând direcţia apropierii de vieaţă, începe o serie unitară de opere şi artişti, în interiorul căreia superioritatea lui Phidias este evidentă. Bizantinismul italian culminează în Cimabue. Elevul acestuia, Giotto, inaugurează seria artistică a realismului, care se întinde de-a-lungul întregii Renaşteri. Conştiinţa noastră manevrează fără îndoială un criteriu al progresului artistic, care permite ierarhizarea feluritelor opere în unitatea aceleiaşi serii istorice.

Dar criteriul progresului implică alte două norme subsecvente: a *noutăţii* şi a *înfloririi*. In ierarhia bunurilor artistice, opera lui Giotto are o excelenţă deopotrivă cu aceea a lui Raffael: una provine însă din iniţiativa, cealaltă din maturitatea ei. Arta lui Giotto are preţul unor zori apărute pe o lume nouă; aceea a lui Raffael a unei zile de vară ajunsă la plinătatea ei. După cum ne-a atras atenţia R. Müller-Freienfels, norma noutăţii trebue însă manevrată

cu multă precauţie şi cu unele rezerve. Noutatea sau originalitatea multor opere rezultă adeseori pentru noi numai din pricina ignoranţei în care ne aflăm cu privire la antecedentele şi modelele lor. « Plaut şi Terenţiu ar cădea mult în preţuirea noastră, dacă am mai avea originalele comediilor greceşti tardive, ale căror traduceri şi trivializări revin în operele lor » [3]. De asemeni, nu orice noutate este preţioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii istorice. Perspectiva, observă Freienfels, n'ar fi fost o noutate de preţ în pictura greacă, în care ea nu s'a putut desvolta niciodată. Formele căutat noui, care abundă în epocele de mare fermentaţie artistică, când nu sunt constitutive pentru devenirile ulterioare, nu pot fi preţuite în aceeaşi măsură cu noutatea productivă şi care are posteritate. Tot astfel, norma înfloririi trebue şi ea întrebuinţată cu rezerve. Căci există o înflorire a maturităţii şi una a decadenţei. Seva unui curent artistic, a unei şcoli, a unei epoce, a unui stil, urcă la un moment dat în eflorescenţa lor deplină, dincolo de care începe disoluţia şi căderea. Inceputul căderii se poate recunoaşte adeseori tocmai într'o speculare prea insistentă a câştigurilor artistice anterioare, într'o creştere a abilităţii până la virtuozitate şi în eclipsarea sentimentului pentru simplitate şi armonie. Intr'o astfel de desăvârşire indiscretă şi artificială termină sculptura greacă cu alexandrinismul sau Şcoala veneţiană cu Tiepolo [4]. Folosind criteriul progresului artistic putem ierarhiza operele de artă în lucrări inovatoare şi epigonice, înfloritoare şi decadente. Scrierile care urmăresc desvoltarea unei serii istorice în artă au tot timpul ocazia să folosească acest criteriu şi să distingă între aceste ranguri. Cine preţueşte tragedia lui Racine mai presus de aceea a lui Crébillon, imitatorul ei fără originalitate sau cine apreciază patetismul lui Michelangelo mai mult decât pe acela exagerat al lui Bernini, aplică de fapt astfel

de norme, chiar dacă nu le formulează niciodată. Ba chiar, în lipsa lor, nimeni n'ar putea schiţa curba unui curent artistic şi istoria artei ar deveni în aceste condiţii imposibilă. In realitate, istoria artei prezintă totdeauna o structură, manifestând o conştiinţă care alege şi distinge între felurite ranguri şi niveluri.

ADÂNCIMEA ARTISTICĂ

In afară de această ierarhizare în interiorul unei serii istorice, operele artistice se pot ierarhiza şi după un anumit coeficient subiectiv, care le vine din faptul trăirii lor. Experienţa artistică distinge, de pildă, între opere de difuziune nervoasă mai mică sau mai mare, cu un ecou mai mare sau lipsite de ecou, care rezistă la o contemplaţie repetată sau care se lichidează în aceste ocazii, cu un cuvânt opere adânci sau superficiale. Este vorba acum de a câştiga noţiuni precise despre aceste ranguri felurite.

Noţiunea adâncimii în artă este totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decât cel estetic. Dimensiunea adâncă a artei este în acelaşi timp vitală, intelectuală şi spirituală. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezenţa unora din ele, în absenţa celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborît. Adâncimea vitală a artei constă în răsunetul ei organic difuz. Am vorbit şi mai sus despre opere care turbură, răscolesc, sgudue şi de altele reci şi care ne rămân exterioare şi indiferente. Calitatea acestora este măsurată mai întâi după puterea lor de a influenţa complexul organic, după modificările pe care le determină în cenestezia noastră. Emoţia gravă care ne stăpâneşte în Capela Medicişilor din Florenţa, entusiasmul descătuşat de irupţia corurilor în Simfonia IX-a de Beethoven, frământarea pe

care o trăieşte oricine străbate paginele consacrate interogatorului în « Fraţii Karamazov » de Dostoevschi, sunt în primul rând momente fizice, ecouri înregistrate de sensoriul organic. Operele care izbutesc să le trezească manifestă o putere de difuziune nervoasă care ne îndreptăţeşte în primul rând a vorbi despre adâncimea lor. Adâncimea desemnează de altfel o asemenea însuşire în domeniul întregii psihologii afective. Sunt dureri şi plăceri locale, ale unui organ sau ale unei singure regiuni nervoase şi altele care invadează şi câştigă întregul ansamblu organic. Numai pe acestea din urmă le declarăm profunde. Adâncimea nu se confundă aşa dar cu intensitatea. O durere de măsele poate atinge o mare intensitate, fără ca în acelaşi timp conştiinţa să ne informeze că organismul nostru este atins în totalitatea lui. Sunt, dimpotrivă, dureri mult mai slabe, cum este starea omului care se simte abătut la începutul unei boli infecţioase şi care îl informează despre neajunsul profund de care sufere corpul său. Aceste coordonate afective servesc de criterii şi în ierarhizările noastre artistice. Intensitatea nervoasă a unor scene în teatrul lui Strindberg este incomensurabilă cu profunzimea farmecului care se desprinde din feeriile lui Shakespeare. Intensitatea este calitatea care întovărăşeşte trecerea prin conştiinţă a unui grup de reprezentări şi afecte, răspunsul conştiinţei la anumite reacţii precise. Adâncimea este însă o calitate care colorează întreaga conştiinţă, o stare generală a eului şi a cărei bază este organică şi difuză. In acest înţeles putea spune M. Geiger că adâncimea este o stare *personală*, nu *fenomenală*. Eudemonismul estetic care caracterizează starea estetică drept *plăcere*, o face cu referire la opere de un rang inferior [5]. Există în adevăr opere plăcute, melodii uşoare, reprezentaţii teatrale amuzante, compoziţii literare agreabile, al căror răsunet este redus, a căror putere asupra noastră este mărginită. Ecoul pe care îl trezesc ince-

tează odată cu actul receptării lor; conştiinţa le elimină amintirea chiar în momentul următor. Sunt însă opere care ne stăpânesc mai larg şi mai durabil. Un semn că răsunetul lor a cucerit întreaga noastră complexiune fizică.

Influenţa pe care o câştigă asupra noastră operele adânci conţine apoi un element spiritual. Ba chiar, numai ţinând seama de acesta putem avea explicaţia puterii de a ne stăpâni a operelor profunde. Intre adâncimea vitală şi spirituală nu există de altfel discontinuitate, surpare de teren. Ele sunt mai de grabă momentele contigue ale unui proces unic. Adâncimea spirituală creşte pe trunchiul adâncimii vitale. Pe răscolirea şi modificarea cenesteziei se grefează o sinteză nouă a elementelor spirituale din conştiinţă, ceea ce am numi o *stare de personalitate.* Dar pentru producerea sintezei noui este necesară mai întâi spulberarea sintezei vechi, care trebue înlocuită. De aci sguduirea spirituală, criza morală, nu numai nervoasă, pe care o provoacă operele în adevăr adânci. De aci impresia de violare a banalităţii, de întrecere a punctului de vedere cotidian şi uzual, de moarte a omului vechiu în noi, de renaştere la o lume nouă, mai bogată în înţeles. Operele adânci sunt acelea care fructifică personalitatea, acelea care ne înzestrează în privirea realităţii cu o perspectivă inedită, capabilă să reactiveze din cuprinsul ei valori şi bunuri care nu ne-au apărut până atunci. Influenţa aceasta nu se istoveşte apoi odată cu confruntarea materială cu opera. Ea îi este consecutivă şi are o întinsă durată. Operele adânci sunt acelea despre care se spune că ne « urmăresc ». Superficiale sunt însă operele a căror acţiune oarecum locală şi momentană, este repede eliminată din conştiinţă, lăsând pe omul vechiu în realitatea intactă a trivialităţii lui.

Un cuvânt trebue spus şi despre momentul intelectual al adâncimii în artă. In această privinţă trebue comparată

adâncimea artei cu aceea a concepţiilor teoretice ale spiritului. Pentru acestea din urmă, adâncimea este, în primul rând, însuşirea unui adevăr care se ascunde, care trebue căutat şi care poate fi găsit. Adevărul adânc se poate ascunde în mai multe chipuri, de pildă fie sub o exprimare figurativă, fie sub una ai cărei termeni în aparentă contradicţie reclamă sforţarea de a desluşi unitatea lor. Primul caz este acela al adâncimii *enigmatice;* al doilea al adâncimii *paradoxale.* Enigmele pe care le propune Sfinxul lui Oedip fac parte din prima categorie. « Care este animalul care merge dimineaţa în patru picioare, la prânz în două şi seara în trei? ». Oedip trebue să găsească tâlcul adânc al acestei întrebări, recunoscând ciclurile vieţii omului. Unui alt tip îi aparţine adâncimea vorbei lui Goethe: « Dacă vrei să atingi infinitul, cutreeră finitul în toate direcţiile » (Willst du ins Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten). Adâncimea observaţiei este atinsă când substitui contradicţiei aparente, concepţia morală a imanenţei infinitului în vieaţa omului, cu tendinţa lui către universalitate. Adâncimea teoretică este, în cazurile acestea, rodul care se oferă unor acte de mediaţie ale spiritului, la finele cărora adevărul se găseşte gata făcut. Există, în fine o adâncime teoretică, despre care se poate spune că este efectul care apare odată cu sforţarea de adaptare a spiritului la idei cu totul noui, la moduri de gândire care se opun deprinderilor lui străvechi. Astfel, realismul naiv, concepţia conştiinţei-oglindă, era atât de înrădăcinată în habitudinile gândirii omeneşti, încât soluţia kantiană a conştiinţei care nu răsfrânge, ci produce adevărul, reclamând desgrădinarea unor adaptări vechi şi înlocuirea lor cu altele noui şi dificile, a trebuit să fie înregistrată ca un efect de mare adâncime. Intru cât arta exprimă idei noui, neobişnuite, învăluite în haina expresiei figurative sau paradoxale, adânci-

mea ei poate fi a gândirii teoretice în genere. « Melancolia » lui Dürer manifestă o adâncime disimulată sub învelişul simbolismului ei figurativ. Paradoxia caracterului lui Hamlet, noutatea sfărâmătoare de idoli din poema « Zarathustra » a lui Nietzsche pornesc dela aceeaşi concepţie a adâncimii ca într'un comentar platonician sau kantian. Dar în afară de aceasta, există o adâncime proprie artei, rezultată din faptul regrupării sintetice a elementelor conştiinţei noastre, despre care ne-am ocupat şi mai înainte. Lumea nouă care ni se revelează în marea artă reclamă adaptările repetate ale conştiinţei noastre şi aceasta este un proces care nu se termină niciodată. Operele adânci manifestă din această pricină un fond neistovit, un substrat dinamic care nu se găseşte nici când la termen. Ele nu conţin în ultima lor profunzime un adevăr care poate fi precizat în trăsăturile lui statornice. Ele sunt mai de grabă concepţiuni care nu se desăvârşesc niciodată, care devin necontenit. Cu fiecare luare de contact un nou înţeles al lor ni se desvălue şi această împrejurare explică multiplicitatea interpretărilor valabile cu privire la ele.

Negreşit, niciunul din momentele adâncimii artistice nu poate fi disociat de celelalte, fără ca rangul operei să nu decadă. Desvoltată în planul vital, fără adâncime spirituală şi intelectuală, opera ar deveni prilejul unei simple crize nervoase; după cum, lipsită de răsunet organic difuz şi de puterea de a regrupa elementele conştiinţei, opera n'ar fi altceva decât o simplă întocmire interesantă şi ingenioasă. Numai purtate de valul vitalităţii stimulate, operele pot atinge stări de personalitate şi numai astfel susţinute concepţiile teoretice ale operei dobândesc o valoare artistică. Există, în adevăr, opere bine gândite, dar reci; după cum sunt opere aprinse şi contagioase, dar sărace şi fără perspectivă întinsă. Emoţia foarte intensă pe care o comunică teatrul lui Strindberg nu se desvoltă niciodată într'un punct de vedere. Nu se poate vorbi de o situaţie strindbergiană în faţa lumii şi a vieţii. Există în schimb o concepţie în « Messiada » lui Klopstock, dar opera aceasta nu ne cucereşte şi nu izbuteşte să ne determine. Putem distinge deci, rezervându-le un nivel mai jos în ierarhia artistică, opere cu farmec, dar fără influenţă mai durabilă asupra noastră; după cum există opere cu o substanţă intelectuală preţioasă, dar lipsite de seducţie şi din această pricină deopotrivă de incapabile de a ne stăpâni şi înrâuri.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

Procesul receptor al artei nu se constitue în toate individualitățile la fel. Elementele receptării, pe care le-am analizat în paginele de mai sus, nu sunt la fel dozate în toate împrejurările. Sunt indivizi pentru care opera de artă trăiește mai mult prin conținutul ei, alții pentru care ea există mai de grabă prin organizarea ei formală. Unii cari se abandonează sentimentelor lor și, în fine, alții cari formulează judecăți cu privire la structura operei sau emit aprecieri în legătură cu valoarea ei. Fără îndoială că opera de artă, prin însăși structura ei, impune, până la un punct, forma receptării artistice și chipul cum se dozează în interiorul ei feluritele elemente componente. Au existat astfel cercetători cari, distingând tipuri ale receptării artistice, le-au conceput în legătură cu tipurile respective de structură artistică. In rândul acestora și cu acest înțeles, Hugo Spitzer, care a desvoltat dicotomia nietzscheană a «apollinicului» și «dionisiacului», a putut scrie: «Aceste contrarii nu izvorăsc din particularitățile individuale ale persoanelor care gustă opera de artă; ele sunt întemeiate de fapt în opera însăși, încât calitatea acestora determină atitudinea apollinică și dionisiacă la toți indivizii cari sunt în stare să priceapă frumusețea ei» [1]. Dacă însă tipurile receptării artistice n'ar fi decât astfel de corelate subiective ale tipurilor de opere, atunci sarcina noastră ar fi foarte simplă: ar trebui să

găsim numai termenii psihologici corespunzători tipurilor de opere pe care le-am descris în primul volum, când am distins între sfânt, omul reprezentativ și omul de rând, între peisaj transcendent, imanent și natură moartă, între eleatism și heraclitism în artă, între viziune plastică și pitorescă, între idealism și realism. Lucrarea noastră ar cuprinde deci, în aceste două puncte omoloage, același lucru transcris, pentru a spune astfel, în două idiome: în idiom fenomenologic și în idiom psihologic. Ceea ce este însă interesant de notat aci este tocmai divergența care se poate introduce între forma receptării, așa cum o comandă opera și întruchiparea ei, așa cum o determină propria noastră diferență individuală. Realitatea tipurilor se introduce tocmai în unghiul acestei divergențe.

Oricare dintre elementele componente ale procesului receptor poate dobândi preponderența, determinând un tip respectiv al receptării. Există, de pildă, un tip al receptării sentimentale. Iată-l pe Al. Odobescu privind tablourile cu scene de vânătoare ale lui Horace Vernet. Ceea ce el notează cu acest prilej nu sunt nici aprecieri, nici judecăți cu privire la structura acestei opere, ci numai sentimente și anume din clasa sentimentelor reactive și dispoziționale. «Horace Vernet, scrie Odobescu, a reînoit în pânzele în care a zugrăvit vânătorile de lei și de mistreți din Algeria și din Sahara, emoțiunile unor scene în care primejdia situațiilor joacă un rol de căpetenie... Chiar basme de-ar fi câte povestește vânătorul și câte zugrăvește artistul, tot pare că te scuturi la ideea că omul se joacă așa lesne cu vieața sa pentru un simplu gust de vânător; dar când citești sau privești, mult nu trece și afli sau cel puțin ghicești că fiara cea mai primejdioasă este mai în pericol decât omul, că ea are să pice învinsă de al ei prigonitor și atunci îndată, încrederea, bucuria, ba chiar și mândria se deșteaptă toate

în inima-ţi acum liniştită şi mângâiată »[2]. Un Barrès înregistrează însă în faţa grupului « Leda şi Lebăda », executat de Ammanati după Michelangelo, mai mult asociaţii intelectuale, încât opera devine prilejul unei reverii îndepărtate, în care se îneacă şi dispare cu totul forma operei şi expresiile vieţii întipărite în ea. « Iată pe Leda, scrie Barrès, fiica Greciei şi a Romei, Renaşterea, rasa care a dat lumii tipul frumuseţii! Ea primeşte pasărea misterioasă, amantul necunoscut, pe cavalerul Lohengrin. Simbol al marilor fluvii ale Nordului, lebăda ascunde sub aripele sale fremătătoare misterele care plutesc peste lacurile tăinuite în umbra pădurilor. Şarpe, pasăre şi peşte, în acelaşi timp respingătoare şi măreaţă, lebăda are complexitatea naturii. Ea aduce latinităţii reveria germanică, sentimentul universalului, aspiraţia panteistă, etc. »[3]. Atât Odobescu, cât şi Barrès se aşează în punctul de vedere al atitudinii pe care am numit-o mai sus, împreună cu M. Geiger, « concentrarea internă »[4]. Ceea ce pare a-i preocupa nu este atât opera însăşi, cât propriile reacţii sentimentale sau intelectuale pe care ea le determină.

Dar chiar printre contemplatorii cari se dăruesc aspectului exterior, chiar printre acei cari privesc opera în particularităţile ei şi cari izbutesc să se uite pe ei înşişi, se introduce o deosebire de seamă, demnă de a fi notată. Sunt cazuri în care individul pare a se interesa mai mult de expresia vieţii manifestată în operă, altele în care îl interesează mai cu seamă forma organizării ei. S'ar spune că uneori opera există mai ales prin factorii ei de *clarificare*, adică prin ceea ce se lămureşte în ea ca spectacol vizibil al lumii şi ca vieaţă mai adâncă a sufletului care o animă, pe când alteori ea există mai de grabă prin factorii ei de *ordonare*, prin valorile ei de compoziţie. Aşa fiind, unii încearcă mai mult sensaţii şi sentimente simpatetice, ceilalţi cuprind

forma operei, relaţiile dintre părţile ei, prin acte de judecată. Cine adoptă apoi o astfel de atitudine intelectuală în faţa artei, o întovărăşeşte cu aprecieri asupra valorii ei. Judecăţile de valoare presupun în adevăr o distanţă faţă de obiect, pe care nu o poate asigura decât poziţia intelectuală. Dimpotrivă, atitudinea sentimentală, în artă ca şi în vieaţă, limitează facultatea noastră de a judeca şi critica. In imediatitatea sentimentului se îneacă mediaţiunea gândirii. Cine trăieşte deci în faţa operei de artă sentimente, fie chiar sentimentele simpatetice necesare intuiţiei expresiei, acela o judecă mai puţin. Acela o poate primi sau respinge în bloc, dar nu o cântăreşte în motivele ei particulare, nu urmăreşte felul în care ea se desvoltă şi se întregeşte şi nu apreciază ceea ce este în ea potrivit sau ceea ce este inadecuat şi fals. Unul se dărueşte lumii sensibile; celălalt o judecă şi apreciază. Unul se poate unifica cu aparenţa; celălalt păstrează faţă de ea distanţa din care o poate privi cu spirit critic. Raportându-se la aceste două atitudini, R. Müller-Freienfels a putut distinge odată printre amatorii de artă, tipul « simpateticului » (Mitspieler), în contrast cu acela al « contemplatorului » (Zuschauer)[5].

Pentru a ne convinge mai bine de realitatea acestor două tipuri, este poate nimerit a le vedea reacţionând în legătură cu aceeaşi operă de artă. Iată deci pe scriitorul francez Paul Bourget şi pe criticul englez B. Berenson vorbindu-ne despre frescele înfăţişând vieaţa lui Silvius Aeneas Piccolomini (Papa Pius II), pictate de Pinturicchio pe pereţii bibliotecii Domului din Siena. Unul este un călător, plecat să se bucure de frumuseţile artei italieneşti, celălalt un savant, un om de specialitate care vrea să întemeeze solid judecăţile sale. Unul stă sub puterea unui farmec, suportă contagiunea unor sentimente şi se abandonează reveriei în legătură cu ele; celălalt adoptă o poziţie, raţionalizează impresiile sale

şi apreciază. Manifestarea lor este cum nu se poate mai felurită. « Tinerii seniori din aceste fresce, notează Bourget, aşa cum îi vedem călărind pe animale de un alb aproape trandafiriu, ţinând în mână frâuri încrustate cu pietre preţioase, desfăşură o nesfârşită supleţe în mândra lor atitudine, un nesfârşit lux regal în podoabele lor. Nenumărate visuri şi gânduri grave plutesc în ochii lor frumoşi. In frunzătura copacilor şi în jurul coloanelor canelate circulă o atmosferă veselă şi vitală. Ceremoniile religioase evocate de mai multe ori au, în acelaşi timp, pentrucă este vorba de tabloul vieţii unui Pontif, măreţia unei sărbători de curte şi, prin expresia chipurilor, fervoarea unei scene mânăstireşti. Personaje cu feţe bronzate, învestmântate în costume stranii, ne trec pe dinainte, revelând acea viziune romantică a Orientului, care, prin Cruciade şi prin Veneţia, va fi trecut în reveria Italienilor de atunci. Intocmai ca în unele tablouri foarte primitive, ornamentele de metal, de pildă harnaşamentele cailor sau părţi întregi ale armurei, sunt figurate prin reliefuri făcute dintr'un fel de stuc colorat şi, când soarele după-amiezii intră pe fereastră, razele lui aruncă pe zidul din fund magia luminii în jurul unui tânăr împărat, prinţul acestei serbări, care se îndreaptă către logodnica sa, îmbrăcat într'o tunică verde şi sdrobind florile cu pintenii săi de aur. Ceva din dulcea melancolie umbriană se amestecă în sufletul său pentru a-l înduioşa în mijlocul acestei apoteoze a tinereţii şi a colorii »[6]. Cu totul altfel este întocmită relaţiunea lui Berenson: « Considerate ca pictură figurativă, frescele acestea nu pot fi mult mai rele. Niciun om nu stă bine pe picioarele lui, niciun corp nu este cu adevărat viu, chiar frumuseţea capetelor de femei n'are destulă frăgezime din pricina lipsei de grije în execuţie şi a unei repeţiri neîncetate, sub care se ascunde lipsa de idei. In ce priveşte coloarea, cu greu ar putea fi frescele acestea mai pestriţe şi

mai lipsite de gust. Şi totuşi ele exercită un farmec deosebit. Căci oricât de rele ar fi în ele însele, ca opere de decoraţie arhitectonică sunt aproape perfecte. Pinturicchio se găsea pus în faţa temei de a picta o sală mai mult lungă decât lată! Sub un tavan emaiat, în care sunt inserate cu dibăcie tabele pictate, mari arcuri deschid perspective către un peisaj romantic. Dobândim astfel aceeaşi sensaţie ca şi cum, stând sub un acoperiş şi fiind înconjuraţi de tot fastul bogăţiei şi al artei, am respira totuşi în aer liber, într'un spaţiu care n'ar fi însă nelimitat. Aerul nu este aspru, limitele spaţiului sunt bine trasate şi făcute sensibile prin arcurile care îl încadrează şi prin care spaţiul primeşte o formă mai frumoasă, mai lărgită, mai armonică, în care simpla respiraţie devine muzică. E drept că în această liberă şi aerată ţară a minunilor se petrec procesiuni şi ceremonii nu prea impresionante şi cam pestriţe. Ne găsim însă într'o dispoziţie atât de bună, încât nu cedăm impresiei neplăcute sau, cel mult, în care o primim aşa cum într'o dimineaţă de primăvară, când pulsaţia sângelui nostru este mai vie, am considera un biet taraf de muzicanţi »[7]. Este cu neputinţă a ceti aceste texte fără a nu deveni atenţi asupra deosebirilor lor. Fără îndoială există între ele unele puncte de contact. Ambii scriitori notează anumite sentimente. Este drept că Berenson notează sentimente dispoziţionale, consemnând şi baza lor organică, ca atunci când vorbeşte despre chipul cum ne simţim respirând în faţa acestor fresce, pe când Bourget se opreşte la sentimentele obiective ale personajelor şi scenelor, propriile lui sentimente reactive şi dispoziţionale rămânând subînţelese. Dar deosebirea cea mai de seamă dintre cele două texte, care le ridică la rangul unor exemple tipice, stă în faptul că pe când Bourget priveşte frescele lui Pinturicchio ca pe nişte conţinuturi expresive, în jurul cărora vin să se adauge asociaţiile sale,

Berenson le consideră ca soluţia unei probleme tehnice, formulând judecăţi în legătură cu modalitatea lor de a organiza spaţiul şi emite, în acelaşi timp, aprecieri cu privire la desemnul, coloarea şi compoziţia lor. Unul înfăţişează astfel tipul *sentimental-asociativ* al receptării, celălalt tipul *intelectual-apreciativ*. Se va spune că cel dintâiu dintre aceste tipuri este mai propriu amatorului naiv, celălalt artiştilor şi cunoscătorilor. Dar chiar independent de treapta pregătirii artistice, care fără îndoială că are importanţa ei, tipurile de receptare au o realitate psihologică certă. Există, în adevăr, nu numai tipuri de «receptare», dar şi tipuri de «receptori». Căci dacă există oameni cari se conduc după impulsii sau după principii, fiinţe mai iuţi sau mai cumpănite, individualităţi la care decide sentimentul sau raţiunea, nu s'ar putea înţelege de ce deosebirile acestea s'ar opri în pragul artei şi de ce, chiar în domeniul acesteia, n'ar exista fiinţe pentru care opera se rezolvă în valori de sentiment sau de raţiune, determinând pe unii la o simplă degustare pasivă a farmecului care iradiază din ea, pe alţii la o atitudine activă, exprimată prin aprecieri şi alte acte de judecată.

Multe probleme de estetică s'ar rezolva, dacă s'ar ţine seama de realitatea tipurilor de receptare şi de receptori. Polemica dintre idealişti şi formalişti, care s'a urmat în tot decursul veacului al XIX-lea, se reduce în esenţă la neînţelegerea reciprocă a celor două tipuri marcate mai sus. Când Hegel defineşte frumosul drept «aparenţa sensibilă a Ideii», el manifestă odată cu aceasta preferinţa pentru conţinuturile expresive, pentru elementele de clarificare. Când însă Zimmermann afirmă că numai «forma» este revelantă în materie estetică, «părţile considerate în afară de relaţiile lor formale, adică materia, fiind din punct de vedere estetic indiferente»[8], el ne face să înţelegem că

atenţia sa se îndreaptă în chip unilateral către elementele de ordonare ale creaţiunilor frumoase. Ar fi interesant de urmărit cum aceste poziţii se desvoltă în sistemele celor doi reprezentanţi de frunte ai esteticei filosofice în secolul al XIX-lea. Adâncile analize de conţinut pe care Hegel le-a consacrat artei antice şi moderne dovedesc limpede cât datora felul său de a recepta arta factorului asociativ. In ce-l priveşte pe Zimmermann, importanţa factorului raţional şi normativ în concepţia sa este atât de evidentă, încât încadrarea ei în tipul intelectual-apreciativ poate fi făcută cu cea mai mare uşurinţă. Am arătat în altă parte cum multe din dificultăţile legate de istoria esteticei în secolul trecut nu pot fi rezolvate decât printr'o teorie a tipurilor estetice, a cărei desvoltare mai nouă am încercat s'o înfăţişez în «Dualismul Artei» (1925). De altfel, nu numai în teoriile despre artă, dar şi în vieaţa ei istorică, contrastul tipurilor de receptare şi de receptori trebue recunoscut ca unul din cei mai însemnaţi factori propulsivi. Luptele literare şi artistice se dau de cele mai multe ori în numele acestor tipuri felurite. Iar dacă artiştii învinuesc uneori pe critici că falsifică esenţa adevărată a artei, prezentând-o cu o răceală care pare că nesocoteşte vieaţa sentimentului în ea, este drept a observa că uneori aceeaşi învinuire o fac criticii artiştilor şi anume ori de câte ori unii faţă de alţii se găsesc în situaţii tipice deosebite. Astfel de desbateri se urmează chiar în sânul criticei, unde impresionistul înfruntându-se cu dogmaticul, duc mai departe lupta dintre acei cari, în faţa artei, vor să încerce sentimente şi să depene asociaţii şi acei cari vor s'o înţeleagă şi s'o judece.

Tipurile de receptare oferă cercetătorului o chee care poate deschide lacătul multor probleme de estetică. Să adăugăm ca această chee nu trebue manevrată ca un instrument al fatalităţii. Fiecare amator de artă se află

instalat în tipul său propriu, dar nu închis fără nicio posibilitate de comunicare cu exteriorul. Când, aşa dar, tipul receptării nu coincide cu tipul operei în fața căreia ne găsim, avem posibilitatea să ne retuşăm atitudinea, în aşa fel încât valoarea eterogenă să nu ne rămână vecinic străină. Am arătat de mai multe ori în decursul acestei lucrări că valoarea nu este simpla replică a unei predispoziții a noastre, a unei nevoi care preexistă în noi. Ea este o realitate ideală, capabilă a fi intuită de spiritul nostru, chiar atunci când nevoia corespunzătoare lipseşte. Valorile artei ne sunt deci accesibile, chiar dacă trebue să depăşim cercul mărginit al felului nostru obişnuit de a o recepta. Poate că odată cu acest efort ceva din intimitatea şi spontaneitatea trăirii noastre în fața artei dispare. Poate că odată cu aceasta dispare şi bucuria de a ne regăsi pe noi înşine în forme străine. Câştigăm în schimb bucuria, care nu trebue dispreţuită, a descoperirii unor ţinuturi noui şi a îndepărtării limitelor experienţei noastre.

7. ETERONOMIA RECEPTĂRII ARTISTICE

Interesul pe care îl arătăm artei nu se explică numai prin valorile estetice ale acesteia. Pentru ca valorile spiritului şi, printre acestea, valoarea estetică să ni se impună cu toată energia, simplul lor conţinut este un motiv eficace, dar care poate fi completat şi întărit prin motive care îşi au originea în noi, nu în întruparea obiectivă a valorii. Altfel nu s'ar explica de ce putem uneori trece indiferenţi, chiar când le înţelegem în preţul lor, pe lângă manifestări ale adevărului, binelui sau frumosului. Am arătat de mai multe ori că valorile culturii sunt obiective, întrucât le putem intui chiar atunci când nu există în noi nevoia subiectivă corespunzătoare. Când însă această nevoie li se asociază, intuiţia lor devine mai caldă şi mai puternică şi aderenţele lor cu propria noastră conştiinţă se întăresc. Dacă opera de artă ajunge uneori să ne vorbească atât de energic, lucrul se explică nu numai prin valorile estetice pe care ea le întrupează, dar şi prin motivele eteronomice, de provenienţă intimă şi subiectivă, cu care ne îndreptăm către ea.

Aceste motive sunt, în bună parte, aceleaşi pe care le-am văzut lucrând în sufletul artistului. Cu toate că structura artistului este diferită de a contemplatorului şi, după cum am arătat altădată, procesele sufleteşti care-i caracterizează pe fiecare în parte sunt opuse, rădă-

cinile activităţii lor se ating într'un anumit punct. Împrejurarea provine poate din faptul că, în trecutul evoluţiei artistice a omenirii, artistul şi contemplatorul se întruneau în una şi aceeaşi persoană. Când cântăreţul primitiv, de altfel ca şi ţăranul de astăzi, îşi îngâna melodia lui, el rămânea adeseori singurul său ascultător şi o făcea pentru simpla sa plăcere. Odată cu diferenţierea funcţiunilor respective ale artistului şi contemplatorului, psihologia lor a luat căi divergente, nu însă într'atât încât să nu mai aibă în comun vechile motive eteronomice care îi uneau altădată. Astăzi încă persoana care se bucură de artă o face şi pentru motive comune cu ale creatorului. Nevoia de a elibera sentimente, cărora aşezările sociale le interzic funcţiunea nestânjenită, apoi nevoia de a completa existenţa noastră, anexându-i un domeniu de experienţe mai vii, mai pasionale, în care sensualitatea şi fantasia să ocupe un loc mai mare, lucrează deopotrivă şi în sufletul artistului şi în acel al contemplatorului. Poate că şi afirmaţia de sine, a cărei importanţă în psihologia artistului am recunoscut-o mai înainte, îşi are rolul ei şi în îndemnul de a ne apropia de operele artei. O îndelungă frecventare a artei împrumută sufletului energii noui, adâncind experienţa şi îmbogăţind fantasia. Arta este căutată şi pentru incontestabila superioritate omenească, pe care frecventarea ei o poate împrumuta cuiva. Nu spunem că aceasta e calea cea mai bună de a te apropia de artă. Ea este însă o cale cutreerată uneori şi o analiză completă a faptelor nu o poate trece cu vederea.

Există, fără îndoială, şi motive eteronomice ale receptării, care rezultă pentru contemplator din situaţia lui specifică. Mai ales în latura de apreciere a operelor de artă, intervin factori meniţi să orienteze preferinţa noastră şi care nu cuprind în ei nimic estetic. In adevăr, preferinţa pe care o arătăm unor opere de artă, sensul pe care îl dăm gustului nostru, ne clasează într'un anumit public, căruia prin voinţă socială dorim să-i aparţinem. Astfel, multe opere de artă îşi câştigă admiratori, nu numai din pricina valorii lor, dar şi din aceea că sunt capabile să arunce reflexul unei anumite superiorităţi asupra persoanelor care declară că le admiră. Există totdeauna printre acei cari aplaudă operele de artă dificile şi delicate, indivizi cari nu sunt conduşi decât de dorinţa de a se şti clasaţi într'un public rar şi distins. Dispreţul cu care aceştia privesc către valorile artistice care se bucură de audienţa cea mai întinsă, nu este decât contrapartea negativă a voinţei de a te distinge, o voinţă al cărui resort este social, nu estetic. Desemnăm un astfel de mod de a te comporta în aprecierile artistice cu numele de *snobism*. Snobismul nu explică însă toate devierile eteronomice ale gustului. Mai cu seamă când este vorba de valori artistice noui şi revoluţionare, publicul care le face cortegiu este într'o anumită proporţie format din persoane care dorind inovaţia şi răsturnarea în ordinea socială generală, este firesc s'o iubească şi în domeniul mai restrâns al artei. Este, în adevăr, un fapt notoriu, simpatia cu care cercurile revoluţionare ale unei societăţi urmăresc revoluţiile estetice. Inconformismul estetic şi-a sporit totdeauna rândurile cu adepţi ai inconformismului social. Fără îndoială, că o astfel de constatare având numai o valoare relativă şi nu una absolută şi aplicându-se numai în cazurile în care prezenţa unor motive extraestetice este evidentă, nu putem totdeauna deduce din felul gustului cuiva, orientarea lui socială. In sfârşit, dacă în categoriile amintite până acum, motivul eteronomic activ este voinţa socială de a te opune sau distinge, este drept a aminti că uneori acest motiv trebue căutat tocmai în dorinţa de a te asemăna şi integra. Multe valori artistice îşi câştigă aderenţi numai

pentrucă sunt tradiţionale sau pentrucă prin ele se rosteşte punctul de vedere al unei naţiuni, al unei clase sau confesiuni. Admiraţia dăruită acestor opere de artă, pentru astfel de motive, este numai un mijloc al individului de a întări în sine conştiinţa grupului social şi de a participa mai viu la sfera lui de valori. Există deci şi un conformism estetic care se alimentează dintr'un conformism social. Vieaţa artistică a unui individ se orientează astfel după numeroase motive, care depăşesc criteriile propriu zis estetice şi numai o analiză atentă şi condusă cu bună credinţă poate lămuri felul în care se dozează punctele de vedere atât de deosebite ale aprecierilor sale.

8. CRITICA ARTISTICĂ

O examinare mai grăbită a lucrurilor, care nu lipseşte din unele tratate de estetică, prezintă critica artistică drept o aplicare a principiilor esteticei filosofice la cazurile particulare ale operelor de artă. Critica artistică ar fi, aşa dar, faţă de estetică, ceea ce este clinica medicală faţă de principiile fisiologiei şi patologiei. Cine gândeşte astfel se lasă însă ademenit de analogii prea simple pentru a fi adevărate. Nu există niciun critic de artă care ţinând în evidenţă principiile esteticei sale şi confruntându-le necontenit cu impresiile sau judecăţile pe care i le trezeşte opera de artă, să decidă despre caracterul şi valoarea acesteia din urmă, numai după ce invoacă pe cele dintâi. De sigur, modalitatea expunerii critice poate să ia şi această formă. Mai cu seamă în vechea critică dogmatică a clasicismului, lucrarea critică părea a lua mai totdeauna forma confruntării impresiei cu principiile şi a judecăţii călăuzite de norme deplin conştiente şi exprimate. Aci nu este însă vorba de forma expunerii, care, după cum ştim, poate disimula sau interverti ordinea psihologică reală. Există, de pildă, lucrări ştiinţifice care adoptă forma expunerii inductive, pornind dela fapte şi culminând în adevăruri generale, deşi procesul psihologic care le-a stat la bază a putut fi tocmai contrariul, cercetătorul putând porni dela un adevăr general, în cadrul căruia a încercat apoi să comprime materialul empiric al faptelor.

Imprejurarea poate fi şi alta. Cercetătorul poate să dea o formă deductivă expunerii sale, deşi adevărurile generale dela care porneşte n'au fost obţinute decât printr'o elaborare anticipată a materialului empiric. Forma expunerii nu permite deci nicio concluzie cu privire la realitatea procesului psihologic. O constatare care trebue să ne facă prudenţi când este vorba a afirma că există vreo critică artistică, fie chiar numai aceea a dogmatismului clasic, care să pornească dintr'o aplicare deliberată a principiilor estetice.

Aceasta nu înseamnă nicidecum că orice critică artistică este şi trebue să rămână o simplă înseilare de impresii, cărora le lipseşte orice atingere cu sfera raţională a principiilor. Atingerea există mai totdeauna, dar nu prin baza procesului critic, aşa cum socoteşte prejudecata indicată mai sus, ci prin plafonul şi culminarea lui. Critica artistică nu porneşte sau trebue să pornească dela principii, ci trebue să le atingă în cele din urmă şi le atinge de fapt în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebue să fie o formă a receptării artei şi anume forma ei cea mai completă şi mai înaltă. Critica trebue să fie o etapă a receptării, cea din urmă şi aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebue să evolueze din contemplatorul comun şi să reprezinte plenitudinea de funcţiuni a acestuia. Aceasta este deci o concepţie normativă a criticei, idealul ei, anticipat de fapt, în realitatea literaturii critice, de atâtea forme ale criticei, câte elemente, etape sau tipuri ale receptării artistice există.

In adevăr, există mai întâi o formă descriptivă şi asociativă a criticei care nu este mai mult decât transcrierea conţinutului de sentimente obiective, dispoziţionale şi reactive pe care opera de artă le trezeşte şi reveria individuală în legătură cu ele. Criticul descrie, în asemenea împrejurări, ce simte în faţa operei de artă şi ce visează în legătură cu ea.

Impresionismul critic, forma cea mai elementară a criticei artistice, nu este altceva. Pe o etapă mai sus, criticul devine atent nu numai la aceste conţinuturi eteronomice ale operei de artă sau în legătură cu ea, dar şi la înlănţuirea specific estetică a elementelor înlăuntrul ei şi la pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a artistului. Este forma mai înaltă a *criticei morfologice şi stilistice*, care scoate în evidenţă felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivaţiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează şi unitatea de viziune care o susţine. Pe o etapă încă mai înaltă, criticul nu se mulţumeşte numai să exprime astfel de judecăţi cu privire la morfologia şi caracterul stilistic al operei, ci ajunge să formuleze şi aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizând dacă opera este în adevăr unitară şi originală sau nu, dacă răsunetul ei rămâne superficial sau adânc şi dacă ea poate fi considerată ca o creaţiune nouă, bogată în iniţiative şi atingând un nivel de armonie şi plenitudine în raport cu unele iniţiative anterioare sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonică sau o simplă bizarerie fără niciun viitor. Numai în cadrul acesta al *criticei apreciative* intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziţii iniţiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă.

Dacă lucrarea critică ar debuta cu afirmarea principiilor şi ar continua cu aplicarea lor consecutivă la cazul particular al operelor, ea n'ar fi altceva decât un rece exerciţiu şcolăresc sau o operaţie mecanică, lipsită de orice putere de a convinge pe cineva. Căci în materie critică, forţa aprecierilor izvoreşte din limpezimea judecăţilor de structură care le susţine, dintr'o vedere clară asupra morfologiei şi caracterului stilistic al operei. Ce valoare puteau avea oare aprecierile criticilor francezi din veacul al XVIII-lea asupra

dramei lui Shakespeare, declarat drept un « autor barbar », cât timp se putea face dovada că astfel de estimații nu erau conduse de o înțelegere limpede și adecuată a particularității stilistice și a formei intime pe care o posedă opera marelui poet englez? Tot astfel, orice judecăți morfologice și stilistice trebue să se sprijine pe trăirea operei, pe asimilarea ei sentimentală. Căci judecățile artistice nu se aplică asupra unui material mort, inert și exterior, ci asupra unor evenimente intime, care trebuesc realizate în deplina lor existență subiectivă, mai înainte de a trece la raționalizarea lor. Cum am putea oare vorbi despre unitatea operei, despre interesul și motivația ei, despre felul caracteristic al viziunii care o animă, dacă opera însăși n'ar fi devenit în prealabil un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre? Formele și etapele lucrării critice se condiționează deci în ordine succesivă și ascendentă. Și dacă simplul impresionism ne-a apărut ca o formă elementară și primitivă a criticei, dacă forma ei dogmatică și apreciativă ni s'a dovedit mecanică și neconvingătoare, este drept a spune că numai întinsa curbă care unește aceste două extreme, poate elimina neajunsurile lor, integrând chipul deplin și ideal al criticei de artă. Evident, integrarea poate uneori să nu se producă, de vreme ce există nu numai etape ale receptării, dar și tipuri ale ei. Și dacă există un tip sentimental-asociativ al receptării și unul intelectual-apreciativ, există fără îndoială și tipurile corespunzătoare de critică, marcate de condiția inevolutivă a tuturor structurilor tipice. Există critici cari nu se pot ridica peste simplele impresii sentimentale și critici cari nu izbutesc niciodată să dea o bază de intuiție judecăților și aprecierilor lor. Orice structură morală este, în adevăr, un ansamblu de limite și fatalități, în raport cu care idealul criticei reprezintă ținta unei depășiri și a unei însumări mai bogate. Critica cea mai bună este deci aceea

care reușește să înfrângă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedește aptă a reflecta opera cu cât mai multe mijloace și din cât mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nicio rigiditate operei, care se oprește să-i răspundă cu un aparat de rezonanță care nu emite decât un singur sunet. Este cel mai bun, criticul care nu este prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și răsfrânge din lăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă finețe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conștiinței este o condiție indispensabilă a criticei.

Rezultă oare din toate acestea că estetica nu poate fi de niciun ajutor criticei artistice? Nu punem această întrebare cu intenția de a găsi o legitimare esteticei, care, ca știință, se poate dispensa de valoarea oricărei utilități. Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relația în care stă o activitate practică cu fundamentul ei teoretic, nu rezultă cumva că estetica poate rămâne indiferentă criticilor? Este sigur că lucrurile nu stau așa, deoarece principiile estetice trebue să rămână la dispoziția criticului, pentru a interveni ca forțe de valorificare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenția aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile și impresiile se confruntă ca două serii de elemente exterioare unele altora. Principiile valorificatoare ale esteticei intervin în lucrarea critică dinlăuntru, ca niște forțe adânc însumate ale conștiinței criticului, ca niște energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămâne un simplu contemplator mai sensibil; el trebue să aibă și o conștiință estetică și dacă această conștiință a trecut prin școala reflecției filosofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete.

9. CATEGORIILE ESTETICE

O expunere a întregului domeniu al esteticei, cum a fost aceea încercată în lucrarea noastră, nu poate să nu se oprească și în fața problemei *categoriilor estetice* sau a *modificărilor frumosului*, niște nume colective prin care sunt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi dela artă, precum frumosul și urîtul, comicul și humorul, grațiosul, sublimul și tragicul. Se cunoaște locul important pe care problema modificărilor frumosului l-a ocupat în sistemele de estetică idealistă ale veacului trecut. Insemnătatea acestui loc decurgea din două feluri de considerații. Mai întâi, din pricina faptului că prin teoria categoriilor estetice se putea întrece exclusivismul preocupărilor pe care teoriile estetice ale clasicismului le lăsase moștenire. Estetica clasică, așa cum sistematizase experiența artistică a lumii greco-romane, nu prevăzuse de fapt decât o singură formă a artei și anume *frumosul*, adică acea varietate a ei caracterizată în obiect prin stilizare idealistă și în subiect, printr'o atitudine de contemplație liniștită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute. Chiar tragediile și comediile trebuiau să rămână creațiuni frumoase. Termenul de frumos este luat, în acest înțeles, în una din accepțiunile lui posibile și anume în aceea limitată de categorie estetică, nu în accepțiunea mai largă de *izbutit estetic*, care a fost totdeauna folosită în cursul acestei lucrări. In terminologia tratatului

nostru, frumoase sunt toate operele care realizează condițiile constitutive ale artei, pe când pentru idealiști, numai operele subordonate vechiului ideal clasic merită acest nume. Experiența artistică mai nouă făcea într'acestea dovadă că idealul care conducea vechea estetică a clasicismului devenise cu totul insuficient. Mai cu seamă arta culturilor creștine și nordice nu mai putea fi încadrată în formula frumosului. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici drama lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul nu puteau intra în limitele vechei estetice. De aceea, nu este de mirare că tocmai în Englitera și într'un moment în care se poate înregistra aurora marei mișcări europene a romantismului, un cercetător ca Ed. Burke simte nevoia să dubleze vechea teorie a frumosului, prin aceea mai nouă, deși cu unii strămoși, a sublimului [1]. Din acest moment, dicotomia frumos-sublim apare în toate tratatele de estetică. Kant o introduce în « Critica Judecății » și o face populară. Dar faptul cel mai hotărîtor de care estetica trebuia să țină seama, este folosința întinsă pe care creația mai nouă o dădea categoriei *urîtului* în artă, adică acelei varietăți a ei definită în obiect printr'o violentă caracterizare realistă și, în subiect, printr'o atitudine de împotrivire, pătrunsă de numeroase sentimente neplăcute. Se cunoaște rolul pe care l-a jucat urîtul în arta romantică și în aceea a culturii cu care romantismul înnoda cu o deosebită predilecție firul tradiției, cultura gotică a Nordului. Fr. Schlegel, una din căpeteniile romantismului german, cere deci o estetică a urîtului, cu mult înainte ca Victor Hugo în Franța să pledeze pentru drepturile lui, în numele adevărului în artă [2]. Expresia sistematică a acestei năzuințe apare însă abia la mijlocul veacului trecut, odată cu lucrările unui Fr. Th. Vischer și ale unui K. Rosenkranz, care publică pentru prima oară un vast tratat închinat « Esteticei Urîtului » [3]. Cu acești teoreticieni, urîtul nu mai

este de altfel o simplă categorie estetică şi, ca atare, un concept periferic al ştiinţei. El devine, alături de frumos, conceptul ei central, substanţa care precipită toate formele artei. Căci după cum răul este forţa propulsivă a binelui, limita dela care porneşte şi peste care trebue să se afirme idealul moral al omului, tot astfel urîtul este materia asupra căreia se aplică acţiunea de idealizare a frumuseţii. Astfel, pentru Vischer, toate formele artei, comicul şi humorul, sublimul sau tragicul, rezultă din dozări diferite ale frumosului şi urîtului şi din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sunt deci alterări ale frumosului pur şi adevărata problemă estetică este aceea a modificărilor frumosului. Punerea acestei probleme în centrul de perspectivă al cercetării avea deci avantajul de a îndepărta limitele prea apropiate ale vechei estetice clasice şi de a oferi replica teoretică faţă de aspiraţia timpului către formele viguros caracteristice ale creaţiei.

* * *

Astăzi, când toate aceste nevoi au fost pe deplin satisfăcute, putem examina problema categoriilor estetice cu mai multă libertate. Ne putem întreba dacă un tratat modern de estetică se cuvine a se ocupa despre ele altfel decât pentru a le îndepărta din vechiul loc de favoare pe care îl ocupau în idealism [4]. Căci, mai întâi, nu se vede de loc de ce categoriile estetice ar fi reduse la acelea care sunt menţionate în mai toate expunerile de ansamblu ale esteticei: frumosul şi urîtul, graţiosul, comicul şi humoristicul, sublimul şi tragicul. Impresiile pe care le putem primi dela artă se mai pot grupa şi în alte clase tipice, cum ar fi de pildă bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul, ş. a. m. d. Unii cercetători şi-au dat seama de posibilitatea şi de nevoia de a spori numărul categoriilor estetice tradiţionale.

Cum însă năzuinţa de a nu lăsa la o parte niciuna din clasele tipice de impresii ar fi putut conduce la o lucrare de analiză dintre cele mai oţioase, cercetătorii s'au hotărît uneori să comprime nouile categorii în cadrele celor vechi. Astfel, cine parcurge sistemul lui J. Volkelt are ocazia să observe cum printre varietăţile sublimului sunt trecute şi categorii care nu mai au nimic de a face cu accepţiunea pe care i-a dat-o termenului Pseudo-Longin către finele Antichităţii şi pe care au împrospătat-o Burke, Mendelssohn sau Kant, pentru timpul nostru. Volkelt, de pildă, trece printre varietăţile sublimului şi impresia de solemnitate (das Feierliche) [5]. Este evident însă că între sentimentele pe care le încercăm în faţa oceanului deslănţuit şi acelea pe care ni le sugerează o festivitate de mare pompă, cum ar fi învestirea unui însemnat conducător politic sau religios, nu este nimic comun sau numai analogii atât de îndepărtate, încât înglobarea lor într'o singură clasă riscă să nesocotească ceea ce este mai propriu fiecăruia din ele. Teroarea, care după toate analizele consacrate sublimului dinamic al naturii, este unul din elementele sigure ale impresiei de ansamblu, lipseşte din sentimentul solemnităţii. Iar reverenţa, emoţia întăritoare de respect şi admiraţie, o adresăm în cazul sublimului, după cum s'a mai spus, personalităţii noastre morale, aceleia care, întocmai ca trestia gânditoare a lui Pascal, ajunge să se resimtă superioară chiar forţelor celor mai cumplite ale naturii, pe când în cazul festivului, ea se adresează unei persoane străine, a cărei demnitate o privim cu satisfacţie, fără umilinţa şi strivirea noastră, dar şi fără afirmarea orgolioasă de noi înşine în momentul următor. Solemnul nu poate deci lua loc în sfera sublimului, unde nu s'a putut situa întâmplător decât pentru a nu deschide poarta numărului aproape nelimitat al aşa numitelor categorii estetice.

Spun: aşa numitele categorii estetice, pentrucă toate noţiunile înşirate mai sus ţin de conţinutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urîtul în înţelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori şirul în chip aproape nesfârşit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conştiinţei. Ele desemnează deopotrivă conţinuturi; ele sunt noţiuni care se aplică materiei sau fabulaţiei operei. Aşa numitele categorii *estetice* stau deci în afară de sfera estetică a artei. Imprejurarea devine evidentă, dacă ne gândim că există nu numai un frumos, un urît sau un graţios al artei, dar şi astfel de însuşiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau deslănţuite ale firii. Există apoi un comic sau un humoristic al împrejurărilor sociale şi un tragic care însângerează istoria. S'ar putea obiecta că nu descoperim toate aceste însuşiri în realitatea practică, decât după ce privirile noastre au fost formate în şcoala artei. Şi de fapt, adeseori când rămânem mişcaţi în faţa frumuseţii unei femei pomenim numele Venerei de Millo sau al Mona-Lisei. Adeseori descoperim în avarul de care râdem pe Harpagon, după cum recunoaştem cu un zâmbet plin de simpatie pe Don Quichotte în idealistul depărtat de realitate. Numele acestor figuri sau ale acestor eroi revin adesori pe buzele noastre când este vorba să caracterizăm frumosul, comicul sau humoristicul din natură şi societate. Există însă destule cazuri în care astfel de impresii se constituesc şi fără sprijinul vreunei amintiri din literatură sau artele plastice. Nici farmecul care pune stăpânire pe sufletul îndrăgostitului, nici veselia invincibilă a şcolarului care observă maniile comice ale magistrului său nu se călăuzesc de vreun model artistic. Cineva ar da chiar dovada unei regretabile răceli

a sufletului şi n'ar mai lăsa nicio îndoială că adevărata emoţie nu se produce în conştiinţa sa, dacă în faţa întâmplării unui om plin de virtuţi care cade victima asprelor întocmiri sociale, n'ar putea să spună decât că el îi aminteşte pe Antigona lui Sophocle sau pe Torquato Tasso al lui Gœthe. Tragicul nu este numai o închipuire a poeţilor, dar o trăsătură constitutivă a realităţii, astfel întocmită încât eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenţei caracterului său [6]. Dacă tragicul ar exista numai în închipuirea poeţilor şi nu în firea lucrurilor, el n'ar mai putea stoarce din sufletul nimănui acel amestec de teroare, de milă şi de admiraţie în care s'a recunoscut componentele emoţiei tragice. Nu numai, aşa dar, că tragicul realităţii nu este resimţit prin analogie cu acel al poeziei, dar mai degrabă acesta din urmă îşi extrage toată forţa şi valoarea lui din tragica întocmire morală şi metafizică a realului. Dacă fabulele tragice nu s'ar desprinde din acest fundal al realităţii, ele n'ar fi decât un simplu joc care n'ar putea mişca pe nimeni.

Tot astfel, comicul sau humoristicul trezesc veselia noastră pentrucă denunţă stări reale de lucruri. In adevăr, redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată şi făcută, odată cu aceasta, neprimejdioasă. Humoristicul este şi el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparenţele umile sau stângace care o ascund. Râdem în ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi şi în cel de al doilea pentru a răscumpăra. Veselia noastră are în fiecare din aceste împrejurări câte o altă semnificaţie [7]. Sigur este însă că operele poeţilor nu ne-ar înveseli atâta dacă, în ambele cazuri, n'am continua o luptă împotriva imposturii şi în favoarea meritului modest şi ascuns, pe care o începem din vieaţa reală. Totdeauna râsul este semnul unei

satisfacţii, înregistrată până şi în starea de mai bună dispoziţie a corpului nostru, crescut parcă în puterile lui. Astfel de satisfacţii, la care participă întreaga noastră fiinţă, nu s'ar produce însă, dacă n'am răspunde cu ele realităţii lucrurilor şi nu închipuirii poeţilor. Râsul poeţilor este făcut posibil şi este întemeiat pe râsul tuturor oamenilor cari au trebuit vreodată să smulgă masca de pe chipul nulităţii împodobite cu aparenţa valorilor sau de pe acela al valorii adevărate, ascunsă după chipuri de a fi şi de a face inferioare rangului ei. Există un *serios* al comicului, fără de care n'am râde. Chiar în faţa improvizaţiilor celor mai bufe ale unui măscărici de bâlci râdem pentrucă ne reamintim de un defect omenesc pe care l-am demascat altădată şi de care am râs în trecut. Astfel, dacă râsul este totdeauna o satisfacţie, râsul pe care ni-l produc înfăţişările artei comice, este o satisfacţie îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiştilor. S'a spus că emoţia comică are un caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decât în societate şi nu ne putem sustrage contagiunii comice care a cuprins o adunare. Chiar în cazul cetirii solitare a unei schiţe humoristice sau a contemplării fără martori a unei caricaturi, stabilim o legătură de societate cu un semen plin de prestigiu şi anume cu artistul creator al acestor opere.

Să adăugăm că, întocmai ca tragicul, comicul sau humoristicul, nici frumosul, urîtul sau graţiosul nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea naturii. Lucrul este atât de adevărat încât putem distinge cu multă limpezime între frumuseţea, urîţenia sau graţia modelului natural şi meritul estetic al prelucrării lui estetice. Există modele de o mare frumuseţe sau graţie, în care adică lucrarea de creştere a naturii a ajuns la deplina ei înflorire sau a primit răsfrângerea unei superioare sfere

spirituale şi care în redarea lor artistică nu sunt decât opere neizbutite şi banale. Există dimpotrivă modele umane de o fioroasă urîţenie, în care adică lucrarea de înflorire a naturii a fost comprimată, abătută [8] sau retrogradată către un tip bestial din seria evoluţiei filogenetice şi care poate rămâne baza unei capodopere artistice. N'am putea însă distinge atât de clar între frumuseţea, graţia sau urîţenia modelului sau a motivului şi aceea a transfigurării lor artistice, dacă cele din urmă n'ar ţine de sfera evaluărilor estetice şi cele dintâi de sfera evaluărilor extraestetice. Fără îndoială, artiştii cari îşi aleg materii frumoase continuă lucrarea naturii când preferă operaţiile de stilizare idealistă, tot astfel artiştii cari tratează urîtul, când optează pentru stilizările caracterizante. Din această pricină, poate că în realitate nu există femei atât de frumoase ca în pânzele lui Raffael sau Tizian, nici bărbaţi atât de urîţi ca în acele ale lui Goya. Aceasta nu înseamnă de loc că frumosul şi urîtul nu există în natură şi că, mai înainte de intervenţia artei, forţele naturii însăşi nu s'au însărcinat a conduce pe unii indivizi la gradul suprem al înfloririi lor armonioase şi nu i-au împiedecat sau abătut pe alţii, făcând ca tipul specific al umanităţii lor să se închircească şi să se ascundă sub diformităţile vârstei, ale bolii, ale viţiului sau ale unei munci istovitoare şi degradante.

Constatarea că aşa numitele categorii ţin de conţinutul eteronomic al operelor mai rezultă şi din aceea că ele sunt supuse unei variaţii în timp, care limitează epoca în care sunt folosite cu mai multă preferinţă. Am arătat şi altădată că operele de artă sunt vremelnice prin conţinutul lor. Când interesul pentru acest conţinut determinat scade sau dispare, operele de artă par a fi atinse de o bătrâneţe, din care nu le salvează parţial, decât însuşirea lor de realizări estetice, adică de prelucrări ale materiei sau ale datelor con-

ştiinţei, peste care s'a imprimat pecetea sufletului original al artistului. Dacă însă facem abstracţie de caracterul estetic al operei, rezervând atenţia noastră pentru cuprinsul categorial al operei, observăm adeseori cum acesta din urmă nu poate să se sustragă oscilaţiilor timpului. Astfel, în tot decursul veacului trecut, idealul frumuseţii a cunoscut soarta unei impopularităţi, care a putut face discutabil chiar meritul unui artist ca Raffael. Publicul artistic arăta un fel de oboseală în faţa frumuseţii desăvârşite şi cu orice preţ. Gustul epocei mergea către caracterizările mai realiste şi adevăratul model omenesc care conducea silinţele artistice încetase de a mai fi tipul uman desăvârşit, aşa cum putuse ieşi din înflorirea nestingherită a naturii, pentru a lăsa locul omului determinat de condiţiile relative ale existenţei lui istorice, sociale sau biologice. In acelaşi fel s'a putut constata dispariţia tragediei ca gen literar, ba chiar a sentimentului tragic din cuprinsul întregei literaturi: un proces care în ultimul secol n'a încetat să se accentueze. Răsărită odată cu concepţia eroică a vieţii, adică cu atitudinea omului potenţat în conştiinţa de sine până la punctul în care îndrăzneşte lupta nimicitoare cu forţele naturii şi ale destinului, tragedia nu s'a putut menţine în cadrul democraţiilor nivelatoare ale secolului trecut. Şi fiindcă eroul tragic nu mai poate fi nicăeri identificat în massele burgheze şi conformiste, trăind pacinice şi ocrotite de statul poliţienesc al liberalismului, vechile tragedii continuau a fi cetite şi admirate, dar nu mai vorbeau nimănui cu acea căldură, pe care o resimţea încă omul mai tânăr şi mai individualist al unor societăţi în care vieaţa era o continuă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu Zeii inclemenţi. In insula individualistă a Nordului scandinav, tragedia mai trăieşte un singur moment cu Henrik Ibsen, dar geniul acestui mare poet n'a putut împiedica procesul care se găsea în curs [9].

Tragedia n'a putut fi salvată nici de el, nici de silinţele împreunate ale unui Nietzsche şi Wagner. Nietzsche sfârşeşte prin a admira opera « Carmen » a lui Bizet, după ce recunoscuse că odată cu « Parsifal », Wagner părăsise idealul tragic, în favoarea unei concepţii a omului care îşi găseşte îndeplinirea destinului său, nu în lupta eroică, ci în sensaţia liniştitoare a atingerii misterelor divine. Este de altfel puţin probabil că publicul care venea în număr din ce în ce mai mare să asculte dramele muzicale ale lui Wagner să fi vibrat vreodată tragic şi eroic. Marele succes al acestor compoziţii provenea din alimentul moral pe care îl găsea în ele, o lume obosită, dornică de spectacole strălucite sau de sensaţii quietiste, care să adoarmă turmentata conştiinţă de sine, cum această muzică în contact cu subconştientul omului putea oferi din abundenţă [10]. Crepusculul frumosului şi al tragicului în arta mai nouă dovedeşte că aceste categorii sunt noţiuni determinate istoric, ţinând de conţinutul eteronomic şi vremelnic al operei, nu de forma nesfârşit mai durabilă a prelucrării estetice.

In fine, aşa numitele categorii sunt noţiuni obţinute dintr'o sistematizare a aspectelor vieţii sau ale naturii sub un alt unghiu decât acel propriu zis estetic. De obiceiu, ele sunt noţiuni metafizice sau morale. Cine urmăreşte, de pildă, felul în care s'a constituit noţiunea modernă a sublimului se poate cu uşurinţă convinge de caracterul ei eteronomic. Undeva, la bază, departe, poate pe la mijlocul primului secol după Christos, apare prima dovadă a unei sensibilităţi care a vibrat în contact cu sublimul şi care era a unui om trăind în sfera culturii greceşti şi iudeo-creştine. Autorul necunoscut al « Tratatului despre Sublim », un grec sau un evreu din epoca elinismului, aduce exemple despre sublim atât din textele homerice, cât şi din acele ale Bibliei, din care spicueşte versetul renumit al Genezei: « A spus

Dumnezeu să se facă lumină şi lumină se făcu; să se facă pământul şi pământul se făcu ». Intr'acestea, teoria modernă a sublimului, aşa cum au elaborat-o un Kant sau un Schiller, păstrează din sfera de reprezentări ale creştinismului, ideea superiorităţii nemăsurate a personalităţii morale a omului, depozitara unei scântei desprinsă din Divinitate, care ne face să ne simţim mai presus de puterile răsvrătite ale naturii şi chiar de infinitul ei. Infinitul naturii este apoi o idee apărută lumii moderne odată cu modificarea icoanei astronomice a lumii în timpul Renaşterii. Atunci, în acele secole de profunde schimbări, apare minţii omeneşti odată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care îl gândeşte şi se ridică astfel deasupra lui. Poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întâi în sufletul filosofilor astronomi ai Renaşterii, în sufletul unui Nicolaus Cusanus şi Giordano Bruno, privind nesfârşirea cerului înstelat, căruia, în chip foarte semnificativ, Immanuel Kant nu-i găsea o realitate care să-i facă echilibru decât în legea morală, prezentă în adâncurile conştiinţei umane. Este absolut sigur că teoria modernă a sublimului nu s'a format din prelucrarea unui material artistic sub un unghiu estetic, ci din speculaţia metafizică şi morală asupra naturii şi omului.

Tot astfel, teoria graţiosului, apare încă din prima clipă la Plotin ca un moment esenţial al sistemului său filosofic. Pentru Plotin, graţia nu este decât reflexul ideii de Bine în lumea inteligibilelor [11]. Şi cu toate că, pentru noi, între timp, ideea de graţie s'a laicizat prin folosinţa deseori frivolă pe care i-a dat-o secolul al XVIII-lea, Schiller a ştiut să restabilească legătura cu vechile ei izvoare spirituale, înţelegând prin graţie acel fel de a se mişca al omului, care nu manifestă eforturile penibile ale unei voinţe morale în luptă cu instinctele şi inclinaţiile, ci o spontaneitate uşoară

şi fericită, care dovedeşte că voinţa morală şi inclinaţiile au ajuns să se armonizeze în unitatea « sufletului frumos ». Graţia este deci documentul unui merit, care n'a trebuit să fie cucerit, dar pe care îl posedă sufletele atât de fericit întocmite, încât fără nicio silinţă şi în chip cu totul natural, toate faptele lor păstrează o întipărire de nobleţe [12]. Vechea explicaţie metafizică a lui Plotin este astfel înlocuită de Schiller cu una de caracter etic, dar speculaţia acestuia din urmă continuă a se mişca într'un cerc atât de evident eteronomic, încât în tratatul său despre « Graţie şi demnitate », el nu simte niciodată nevoia să invoace vreun exemplu împrumutat artei. Nu mai este necesar să amintesc şi celelalte categorii, despre care lucrurile esenţiale au fost pomenite mai sus, pentru a înţelege că oricare din noţiunile acestea pun în mişcare reprezentări metafizice şi morale şi că, aplicate la artă, ele aparţin sferei extraestetice.

* * *

Se pune însă întrebarea, dacă în această calitate chiar, categoriile nu trebue să ocupe un loc mai întins în cercetarea estetică? Am arătat altădată mai pe larg cum conţinutul eteronomic al operelor determină forma lor. Ceea ce o operă devine, spuneam atunci, atârnă şi de conţinutul de valori pe care ea îl cuprinde. Nu cumva există atunci o structură specifică a frumosului şi urîtului, a tragicului şi sublimului, a graţiosului, comicului şi humoristicului? Nu există oare moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare şi idealizare care corespund acestor conţinuturi eteronomice? Fără îndoială că astfel de moduri există. Mulţumindu-ne cu puţine exemple, vom spune că eroul tragic nu este niciodată ales din aceeaşi lume ca personajul comic. Altfel de sentimente de relaţie sunt întreţinute cu unul şi cu celălalt şi fiecare din ei este izolat într'un alt plan al realităţii

sociale. Poetul priveşte de jos către eroul tragic, în timp ce urmăreşte de sus tribulaţiile figurii comice, cu un sigur sentiment al propriei sale superiorităţi. Din această pricină, poetul comic merge uneori până la caracterizări de amănunt, care nu apar niciodată sub pana tragicului. Eroul tragic se menţine în linia unei simplicităţi monumentale, pe când odată cu comedia se introduce, chiar în epocele clasice, un netăgăduit curent de realism. Caracterul tragic este rotunjit în perfecţiune sferică asupra sa însuşi, închis faţă de adversităţile naturii, societăţii sau destinului, care îl pot sdrobi, dar nu altera. Figura comică este însă contradictorie prin excelenţă şi gata să se despice în elementele ei, îmbinate într'o unitate cu totul precară şi provizorie. Compoziţia tragică va cere deci o stringenţă a organizării ei, un statism de bloc masiv, care nu este necesar comediei. Frumosul este într'acestea coordonat cu noi; apariţia lui este situată într'o lume accesibilă, faţă de care nutrim sentimentele unei cordialităţi deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase decât în cazul tragicului, deşi mult mai puţine decât în acela al comicului sau al humoristicului. Nu trebue să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămână frumoase; considerarea lor trebue să păstreze un grad de generalitate, în lipsa căruia frumosul poate să alunece către alte tipuri. Pitorescul este duşmanul frumuseţii. Viziunea plastică îi este cu mult mai proprie. Graţia aparţine de asemeni tipurilor idealiste, deşi ea ni se poate desvălui şi de sub aparenţe ingrate, tratate cu minuţie realistă. In acest caz, ea se asociază însă cu humorul, ceea ce de fapt se întâmplă destul de des. Conţinuturile eteronomice desemnate prin numele categoriilor au astfel numeroase consecinţe în structura operelor, dar nu unele care să nu poată fi reduse la tipurile de artă descrise încă din primul volum. Ceea ce este mai general în struc-

turile posibile ale operelor, aşa cum sunt ele determinate de feluritele conţinuturi eteronomice amintite, a fost, aşa dar, descris de mai înainte. Ceea ce este însă cu totul special, pentrucă rezultă dintr'o diferenţiere a conţinutului pe care categoriile amintite nu o istovesc nicidecum, se rezolvă într'o seamă de însuşiri care trebuesc examinate dela caz la caz şi pe care estetica generală le poate lăsa în afară de cercetarea sa.

SFÂRŞIT

N O T E

I. PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICII

1. FRUMOSUL NATURAL ŞI ARTISTIC

[1] G. W. FR. HEGEL, Vorlesungen über Ästhetik, hgb. von *Hotho*, 3. Bd. 1849, I, pag. 131 şi *passim*. Acelaşi mod de a reflecta legătura dintre frumosul natural şi artistic în raport cu obiectul esteticii a fost aproape permanent în cadrul idealismului. Părerea lui HEGEL este anticipată de SCHELLING, care scrie: « Cercetătorul entuziast al naturii cunoaşte pe cale sensibilă adevăratele modele (Urbilder) ale formelor, pe care în natură le găseşte exprimate numai într'un chip confuz, abia în operele artei şi în chipul în care lucrurile concrete apar în acestea (Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 1803, 14, Vorl., *in fine*) ». Pentru SCHELLING estetica devine astfel filosofie a artei. La fel pentru SOLGER (Vorlesungen über Ästhetik, I—II, hgb. v. *P. Heyse*, 1829). Ceea ce numim frumosul natural nu este pentru acest cercetător decât produsul considerării naturii ca opera unei arte divine sau prin prisma fantasiei creatoare (I, 10; II, 215 urm.). In acelaşi fel SCHLEIERMACHER (Vorlesungen über Ästhetik, hgb. von *Lommatzsch*, 1842) exclude din estetică studiul aşa numitului frumos natural, ca unul care nu este produsul activităţii omeneşti, cum este arta (pag. 34). FR. TH. VISCHER (Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, II. Bd., 1847, pg. 3—24) urmează părerea maestrului său HEGEL, când rezervă frumosului natural simplul rol de a pune fantasia în mişcare, pentru a găsi sub înfăţişarea lui brută, forma pură a artei. Desvoltând acest punct de vedere, ajunge VISCHER mai târziu (Kritik meiner Ästhetik, Kritische Gänge, VI, 1873) să ceară excluderea aşa numitului frumos natural din sistemul esteticii. Ideea unui frumos natural ar presupune o varietate a frumuseţii existând independent de corelaţia unei conştiinţe, ceea ce nu poate fi niciodată cazul. In doctrina contemporană obiectul esteticii este redus la frumosul artistic de K. LANGE (Das Wesen der Kunst, I—II, 1901, 2. Aufl. 1907) şi sub numele de « ştiinţă generală a artei », de E. UTITZ (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I—II, 1914—1920).

[2] Despre frumuseţea întregei naturi (allgemeine Weltschönheit) vorbeşte şi JULIUS SCHULTZ (Naturschönheit und Kunstschönheit, in Zeitschrift für

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VI, 1911, 2, pag. 214 urm.). Aspectele urîte ale naturii, cum sunt de pildă organismele care ne inspiră spaimă sau desgust, obţin acest efect numai prin analogiile pe care le sugerează cu anumite defecte sau infirmităţi omeneşti. Maimuţa este urîtă numai pentrucă aminteşte pe unii oameni diformi. « Chiar creaturile respingătoare, scrie SCHULTZ (op. cit., pag. 217), reintegrează frumuseţea generală a lumii, pentru cine reuşeşte să elimine din conştiinţă acele comparaţii fatale şi să restabilească starea de contemplaţie pură ». Explicaţia faptului că întreaga natură ne apare frumoasă, o găseşte E. UTITZ în împrejurarea că o însufleţim cu sentimentele noastre mai profunde. « O operă de artă, scrie UTITZ (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, vol. 1914, pag. 167), poate să ne pară inferioară, pentrucă resimţim « voinţa » manifestată în ea drept neînsemnată, meschină sau ridicolă. Acest lucru este în faţa naturii cu neputinţă, deoarece proiectăm în ea trăirea noastră cea mai intimă şi numai rareori suntem înclinaţi către acea aspră şi nemiloasă auto-critică, menită a ne face să găsim această trăire deopotrivă de neînsemnată, meschină sau ridicolă. Chiar dacă am ajunge în această situaţie, am condamna numai propria noastră incapacitate... Natura şi arta stau în faţa aprecierii noastre ca două date în întregime felurite. Arta este ceva plasticizat, format, pătruns de o voinţă determinată care se comunică tocmai prin felul particular al plasticizării şi formării. Această « voinţă » o împrumutăm noi naturii, umplând astfel cu vieaţă nişte forme goale. De aceea judecata noastră de valoare nu atinge natura, ci pe noi, întrucât întrunim în aceeaşi persoană pe creator şi pe acel care se bucură de creaţie. Din această pricină, ar fi poate mai bine în loc de a spune: « Natura este pretutindeni deopotrivă de frumoasă » să afirmăm că, întrucât atârnă de ea, natura este totdeauna la fel de capabilă să prilejuiască trăirea estetică ».

[3] Caracterul etero-cosmic al artei îl relevă şi AL. BAUMGARTEN (Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus, 1753, § 52, tr. germ. A. RIEMANN, in Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur, hgb. v. *Fr. Saran*, 1928, pag. 123), care creează şi expresia: *figmenta heterocosmica*, ficţiuni poetice imposibile în cadrul acestei lumi, pe care le distinge de altfel de ficţiunile imposibile în cadrul oricărei lumi: *figmenta utopica*.

[4] J. M. GUYAU, Les problèmes de l'esthétique contemporaine, 1884, ed. 8, pag. 69.

[5] « Frumuseţea bărbatului este creaţia femeii şi frumuseţea femeii este creaţia bărbatului », scrie J. SCHULTZ (op. cit., pag. 234).

[6] J. J. ROUSSEAU, Les rêveries d'un promeneur solitaire, ed. Garnier, pag. 52.

[7] FR. AMIEL, Journal intime, 11 avril 1868.

[8] F. R. DE CHATEAUBRIAND, Le génie du Christianisme, ed. Flammarion, pag. 119.

[9] FR. SCHILLER, Über naive und sentimentale Dichtung, 1875. Asupra întregei desbateri de idei în care a luat loc contribuţia lui SCHILLER, vd. T. VIANU, Das Wertungsproblem in Schillers Poetik, 1924.

[10] M. BARRÈS, Les Déracinés, ed. Nelson, pag. 193 urm.

[11] Asupra influenţei artei în contemplarea naturii, consideraţii interesante în E. UTITZ (op. cit., vol. II, pag. 157 urm.). Vd. de asemeni K. LANGE, Das Wesen der Kunst, 1901, vol. II, pag. 349 urm.

[12] Discursul de răspuns la Acad. fr. cu ocazia recepției lui FR. MAURIAC, 17 Noemvrie 1933.
[13] M. BARRÈS, Du Sang, de la Volupté et de la Mort, ed. Plon, pag. 198.

2. PROBLEMELE ESTETICEI

[1] M. DRAGOMIRESCU, La Science de la Littérature, vol. I, 1928, pag. 136 urm.
[2] G. SÉAILLES, Essai sur le génie dans l'art. 4, ed. 1911, pag. 273.
[3] B. CROCE, L'Esthétique, 1902, tr. fr., pag. 117.
[4] G. FLAUBERT, Correspondance, 26 Decemvrie, 1838.
[5] PLOTIN, Enneade, I, 6, 2.
[6] Mărturia lui MOZART, adeseori citată, ap. OTTO JAHN, W. A. MOZART, vol. III, pag. 423—425.

3. IZVOARELE ȘI METODELE ESTETICEI

[1] W. FOLKIERSKI, Entre le classicisme et le romantisme, 1925, pag. 59.
[2] FR. SCHILLER, Briefwechsel mit W. v. Humbold, hgb, von *A. Leitzmann*, 26 Octomvrie, 1795.
[3] W. WORRINGER, Abstraktion und Einfühlung, 1908. Asupra lucrărilor lui WORRINGER. vd. T. VIANU, Dualismul Artei, 1925.
[4] W. WORRINGER, op. cit., pag. 16.
[5] H. KÜHN, Die Kunst der Primitiven, f. a., pag. 15.
[6] Asupra contribuției acestora, vd. T. VIANU, Autonomizarea esteticei, în volumul Arta și Frumosul. Din problemele constituției și relației lor, 1931.
[7] Cercetările lui KARL GROOS, în această privință sunt: Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers (in Zeitschrift für Ästhetik, 1909); Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers (Zeitschrift f. Ästhetik, 1910); Psychologisch-statistische Untersuchungen über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeare lyrischen und epischen Dichtungen (Englische Studien, 43. Bd., 1910—1911); Die Sinnesdaten im « Ring der Niebelungen » (Archiv für die gesamte Psychologie, 22. Bd., 1912). Asupra întregului curent al « psihologiei literaturii », vd. referatul lui W. MOOG, în Zeitschrift für Psychologie, 67. Bd., 1913.
[8] E. KRETZSCHMER, Körperbau und Charakter, 1921.

4. VALOAREA NORMELOR IN ESTETICĂ ȘI TIPURILE LOR

[1] R. MÜLLER-FREIENFELS, Psychologie der Kunst, II. Bd., 1932, pag. 262.
[2] TH. LIPPS, Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst, I. Bd. 1914, pag. 2.
[3] B. CROCE, Lirismul și totalitatea artei, tr. rom. de *H. Blazian* cu o introducere de *T. Vianu* (Bibl. « Dimineața »).
[4] G. FLAUBERT, Correspondance, 15 Ianuarie 1852.
[5] A. SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorstellung, vol. II, cap. XXXIV.
[6] E. UTITZ, op. cit., vol. II, 1920, pag. 5.

II. VALOAREA ESTETICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

[1] Asupra deosebirii dintre valori scopuri absolute și relative, vd. și ED. GOBLOT, La logique des jugements de valeur, 1927, pag. 7. Termenul de *scopuri (fins)* îl rezervă GOBLOT numai celor din urmă, pe când celor dintâi le dă numele de *perfecțiuni*. Deși GOBLOT primește și el deosebirea dintre scopuri și mijloace, admite totuși gruparea lor într'o clasă unitară, deosebită de aceea a perfecțiunilor. Căci perfecțiunile sunt bune prin ele însele, în timp ce atât scopurile (relative), cât și mijloacele, sunt bune în raport cu o natură determinată și anume pentru acelea care râvnesc acele scopuri sau care se pricep să folosească acele mijloace. Pe de altă parte însă, scopurile intră pentru GOBLOT în aceeași clasă cu perfecțiunile, întru cât ambele sunt bune în ele, iar nu întru cât ajută la atingerea unor valori care le depășesc, ceea ce este cazul mijloacelor. Clasificarea lui GOBLOT aparține deci tipului de clasificare *continuă*, prin ajutorul unui termen intermediar.
[2] Deosebirea dintre scopuri și mijloace nu este atât de radicală pentru GOBLOT (op. cit., pag. 51 urm.). Mijloacele pot deveni scopuri atunci când prilejuind o preocupare intensă, fac să fie uitate scopurile propriu zise de care ele se servesc. « Când achiziția unui bun care nu valorează decât ca mijloc este dificilă, laborioasă și cere operații complicate și cu termen lung, când urmărirea acestui bun se întovărășește cu emoții vii, atunci activitatea care o privește devine oarecum *voluminoasă*. Ea ține un loc mare în vieață și o poate ocupa în întregime. Cât despre bunul adevărat, el nu ocupă niciun loc în vieața psihologică a subiectului, atât în cea afectivă cât și în acea intelectuală, deoarece nu va fi nicio greutate ca, odată mijlocul apărut, să realizeze scopul » (op. cit., pag. 51—52). Pe această cale ajunge banul pentru avar să se transforme dintr'un mijloc într'un scop. Intrebarea este însă dacă în urma acestei transformări banul avarului mai aparține valorii economice. Fără îndoială, nimeni nu tăgăduește realitatea procesului psihologic care conduce la substituirea mijloacelor prin scopuri și dimpotrivă. Ceea ce trebuia pus în lumină era însă faptul că odată cu acest proces de substituire se transformă și caracterul logic al valorii.
[3] Insușirea de scop absolut al valorii estetice a fost adeseaori pusă în lumină de cercetarea modernă, deși termenii folosiți au putut fi feluriți. Vd. între alții JONAS COHN (Allgemeine Ästhetik, 1901) care opune valoarea *intensivă* a frumosului, valorii *consecutive* a binelui și a adevărului. Același caracter îl evidențiază R. HAMANN (Zur Begründung der Ästhetik, in Zeitschrift für Ästhetik, X, 1915, 2), care vorbește de *autotelismul* frumosului, pe care îl înțelege ca *semnificația* lui *intrinsecă* (eigenbedeutsam), spre deosebire de *semnificația eterogenă* (fremdbedeutsam) a altor conținuturi ale conștiinței. Percepțiile noastre sunt în deobște semnul unui concept; ele semnifică ceva care se găsește în afară de percepția propriu zisă: valoarea lor este ca atare extrinsecă. Există însă percepții al căror înțeles nu se desăvârșește abia prin raportarea la un concept care le depășește, dar care au o valoare în ele însele, în însușirile lor

sensibile particulare şi de neînlocuit. Acestea sunt aparenţele autotelice şi cu semnificaţie proprie ale frumuseţii (Cp. Arta şi Frumosul, pag. 145 urm.). De asemeni J. VOLKELT (System der Ästhetik, vol. III, 1914, pag. 541 urm.) recunoaşte şi el caracterul absolut (Selbstwert) al valorii estetice, deşi orice valoare fiind corelativă cu o conştiinţă care o preţueşte, n'ar putea să existe decât valori relative. Totuşi sunt valori corelative cu stări mai putin fundamentale, schimbătoare sau susceptibile de evoluţie ale subiectului preţuitor şi altele care corespund naturii proprii şi stabile a spiritului omenesc. Valoarea estetică face parte dintre acestea.

[4] Valoarea estetică cuprinde pentru H. MÜNSTERBERG (Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung, 1907, 2. Aufl., 1921, pag. 186 urm.) atât unele valori ale vieţii (armonia, iubirea, fericirea), cât şi acelea obţinute prin mijlocirea artelor. MÜNSTERBERG distinge totuşi între cele dintâiu, cărora le rezervă numele de *valori ale unităţii* (Einheitswerte) şi cele din urmă, pentru care întrebuinţează numele de *valori de frumuseţe* (Schönheitswerte). Impotriva acestei distincţii se poate observa însă că şi frumosul realizat artistic este o valoare a unităţii. Ceea ce apreciem într'o operă de artă este în mare măsură unitatea ei, « convergenţa efectelor », cum spunea TAINE. Gruparea frumuseţii artistice într'o clasă deosebită de aceea a valorilor unităţii n'are astfel niciun temeiu. Pe de altă parte, se poate observa că armonia universală, iubirea şi fericirea nu sunt valori pe care conştiinţa le găseşte în vieaţă (« Werte des unmittelbaren Lebens », pag. 186), ci unele pe care ea le produce din propriul fond al spontaneităţii ei şi ca atare sunt şi ele valori ale culturii. Promovarea resfrângerii teoretice a lumii dela haosul primitiv la cosmosul ştiinţei greceşti sau idealul moral al fericirii, ca armonia persoanei cu sine însuşi şi cu întreaga lume, sunt produsele unei culturi înaintate şi anume a uneia orientate de idealul estetic. Se poate, în adevăr, spune că ceea ce MÜNSTERBERG numeşte valorile unităţii nu sunt altceva decât valori ale frumuseţii realizate în domeniul teoretic şi moral. Din amândouă aceste puncte de vedere, clasificarea lui MÜNSTERBERG mi se pare nesatisfăcătoare.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

[1] L'Esprit de WILDE, Propos recueillis par *Leon Treich*, 1926, pag. 58, 65.
[2] Cuvântul lui J. J. WEISS, raportat de *Anatole France*, La vie littéraire.
[3] ED. SPRANGER, Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit, 3. Aufl., 1922, pag. 109 urm.
[4] R. OTTO, Le Sacré, 1917, tr. fr., 1929, pag. 25.
[5] J. DE GAULTIER, La sensibilité métaphysique, 1924, pag. 224.
[6] H. V. HELMHOLTZ, Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen, 1892, in Natur und Naturwissenschaft, pag. 137 urm.
[7] Cf. H. POINCARÉ, La Science et l'Hypothèse, ed. 1927, pag. 170.
[8] O influenţă a *esteticului* asupra *teoreticului*, admite şi E. ADICKES (Charakter und Weltanschauung, 1907, pag. 27), dar numai în concepţia monistă a universului. « Pentru sentimentul monistului, scrie ADICKES, unitatea în diversitate, egalitatea înlăuntrul felurimii formelor are o valoare estetică neasemănat mai mare decât simpla varietate sau decât contrastele neaplanate. Concepţia monistului despre lume este influenţată în chip esenţial de punctul de vedere estetic. Universul în totalitatea lui este pentru el un organism, ale cărui frumuseţi le admiră. Printre aceste frumuseţi nu este cea mai mică aceea a unităţii şi armoniei, pe care crede a o putea găsi pretutindeni şi pe care o zăreşte cel puţin în spirit, acolo unde ochiul material nu o mai poate percepe »... Tendinţa estetică de a integra un tot unitar, mi se pare însă comună monismului cu dualismul şi pluralismul. Niciodată metafizica nu s'a oprit la o icoană neunificată a universului. Paralelismul substanţelor în dualismul lui DESCARTES şi armonia prestabilită a monadelor în pluralismul lui LEIBNIZ sunt idei care se desvoltă deopotrivă din viziunea estetică a unităţii universului.

[9] J. W. GOETHE, Wilhelm Meisters Lehrjahre, VI. Buch, pag. 315 (Verlag Th. Knauer Nachf., XIII. Bd.).
[10] Textul clasic al acestei aplicaţii morale a esteticii kantiene este al lui FR. SCHILLER, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1794. Vd. asupra acestei filiaţii de idei, H. COHEN, Kants Begründung der Ästhetik, 1889, pag. 400 urm.
[11] F. H. IACOBI und GOETHE, Briefwechsel, 1846, ap. E. SPRANGER, Lebensformen, pag. 230.
[12] J. W. GOETHE, Ephemerides, hgb. von E. MARTIN, 1883, pag. 10, ap. H. SIEBECK, Goethe als Denker, 1905, pag. 141.
[13] PLOTIN, Enneade, V, 8, 1.
[14] SFT. AUGUSTIN, De civitate Dei, XII, 4.

III. OPERA DE ARTĂ

1. ARTĂ, NATURĂ ŞI TEHNICĂ

[1] Inţelegerea operii de artă ca un produs în care se îmbină forţa inconştientă a naturii cu activitatea liberă şi conştientă a spiritului a fost mai întâi exprimată cu toată forţa de FR. W. SCHELLING (System des transzendentalen Idealismus, 1800, în special VI. Absch. sub titlul: Deduction eines allgemeinen Organons der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus). Arta întruneşte pentru SCHELLING caracterele produselor libertăţii cu acele ale naturii, întru cât creaţia ei începe în libertate (subiectiv) şi se termină cu necesitate (obiectiv). Ea împarte cu creaţiile libertăţii (deci şi ale tehnicei) particularitatea de a fi conştientă în producerea ei şi cu aspectele naturale, însuşirea de a fi inconştientă cât priveşte întregul care se întocmeşte în cele din urmă. Din acest punct de vedere natura organică se opune artei, căci ea începe în inconştienţă şi termină în conştiinţă.

[2] Arta ca reflex al armoniei cosmice este o idee care a apărut uneori în istoria doctrinelor de estetică. Astfel la K. PH. MORITZ (Von der bildenden Nachahmung des Schönen, 1788, republicat în Deutsche Literarische Denkmäler, Bd. 31, 1888, pag. 11 urm.) care reluând distincţia SFT. AUGUSTIN între *util* (aptum) şi *frumos* (pulchrum, cf. Confessiones, IV, 12—13), precizează

că pe când în util gândim raportul dintre un lucru ca parte și întregul de care ține, frumosul este, « indisolubil legat cu conceptul unui întreg existând în sine ». De aceea opera de artă este asemănătoare cu natura în întregimea ei (« der Natur selbst, ähnlich... ein eigenmächtig für sich bestehendes Ganzes », pag. 14). Se relua astfel vechea teorie a Renașterii asupra analogiei dintre macrocosmos și microcosmos (cf. W. WINDELBAND, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, 1889, 9. u. 10. Aufl., 1921, pag. 308 urm.), dându-i-se o aplicație estetică. Dela MORITZ, problema a trecut în idealismul german, unde E. von HARTMANN (Die deutsche Ästhetik seit Kant, 1886, pag. 68—69, 96, 142, 151, 222, 231—234) o urmărește la SOLGER, WEISSE, TRAHNDORFF și ZEISING. O cercetare monografică a acestei interesante filiații de idei lipsește însă până acum.

[3] H. BERGSON, l'Évolution créatrice, 1907, 26. ed. pag. 243.

[4] IM. KANT, Kritik der Urteilskraft, 1790, § 45 urm., ed. Reclam, pag. 172 urm.

[5] ET. SOURIAU, L'Avenir de l'Esthétique, 1929, pag. 79 urm.

[6] O. SPENGLER, Der Mensch und die Technik, 1930, pag. 69, cp. id., Der Untergang des Abendlandes, II, ed. 1922, pag. 628.

2. FORMĂ ȘI CONȚINUT

[1] FR. SCHLEGEL, Zur griechischen Literaturgeschichte, 1794, in Prosaische Jugendschriften, hgb. von I. MINOR, I. Bd., 1882, pag. 125.

[2] G. FLAUBERT, Correspondance, 16 Ianuarie, 1852.

[3] R. HAMANN, Kunst und Können, in Logos, XXII, 1933, Heft 1, pag. 11.

[4] G. SIMMEL, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, 2. Aufl., 1919.

[5] Asupra noțiunii de formă internă (τὸ ἔνδον εἶδος) la *Plotin*, vd. interesantul studiu al lui O. WALZEL, Plotins Begriff der ästhetischen Form, 1915, retipărit in Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, 1922.

[6] J. VOLKELT, System der Ästhetik, I, 1905, pag. 392.

[7] RODIN, Entretiens réunis par PAUL GSELL, ed. def., 1932, pag. 224.

[8] E. R. CURTIUS, Essai sur la France, tr. fr., pag. 333.

[9] Asupra definiției *motivului*, cp. și E. ERMATINGER, Das dichterische Kunstwerk, 2. Aufl., 1923, pag. 51.

[10] M. KLINGER, Malerei und Zeichnung, Insel-Bücherei, pag. 11.

[11] Cf. R. ODEBRECHT, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie, I. Bd., 1927, pag. 211.

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

a) *Izolarea*

[1] J. ORTEGA y GASSET, Méditation du cadre, în Essais espagnols, tr. fr., 1932, pag. 116—117, SIMMEL, G., Der Bildrahmen (1902), in Zur Philosophie der Kunst, 1922.

[2] Asupra funcțiunii soclului, vd. și ERICH EVERTH, Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen, in Zeitschrift f. Ästh., V. Bd., 1910, pag. 43 urm.

[3] AUGUST SCHMARSOW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, 1905, pag. 263 urm.

[4] Al patrulea Congres de estetică, ținut la Hamburg în Octomvrie 1930 și-a propus să discute problema *spațiului* și a *timpului* în artă. In prima comunicare a Congresului (cf. Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1—9. October 1930, Verlag Enke, Stuttgart) E. CASSIRER a căutat să definească spațiul estetic, spre deosebire de acela mitic și teoretic. CASSIRER observă că, deși se poate vorbi de un spațiu în genere, ca o *ordine a coexistențelor posibile* (Leibniz), există totuși diferențieri în structura lui, după semnificația deosebită pe care o primește. Astfel *spațiul mitic* este departe de a fi mediul omogen pe care și-l reprezintă geometria. Fiecare loc și fiecare direcție sunt legate în spațiul mitic cu o anumită calitate. *Spațiul estetic* la rândul lui nu este o proiecție a gândirii pure, ca cel teoretic, ci a sentimentului și fantasiei. El e deopotrivă impregnat de valori expresive, deși demonia lumii mitice e înfrântă în el. El nu mai înconjură pe om cu misterioasele și necunoscutele lui forțe, dar intră în conținutul reprezentării artistice ca un factor expresiv de mare însemnătate.

[5] Observații asemănătoare asupra timpului artistic face odată THOMAS MANN, Der Zauberberg, II, pag. 335 urm. Vd. de asemeni asupra condensării temporale în romanul lui Proust, observațiile lui C. VETARD, în Hommage à Marcel Proust, 1927, pag. 197. Tot acolo și subtilul studiu al lui J. ORTEGA Y GASSET, Le temps, la distance et la forme chez Proust.

[6] R. HAMANN, Ästhetik, 2. Aufl., 1918, pag. 24.

[7] Cf. T. VIANU, Imagini italiene, 1933, pag. 77.

[8] Vd. în această privință B. BALAZS, Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie, 2. Aufl. pag. 87 urm. Cp. și T. VIANU, Cinematograf și Radiodifuziune, în vol. Politica Culturii, ed. Institutul Social Român, pag. 429.

b) *Ordonarea*

[1] PLOTIN, Enneade, I, 6, 2.

[2] Asupra compoziției « piramidale » în Renaștere, cu aplicație la Daniel da Volterra, vd. studiul lui AL. BUSUIOCEANU, în Ephemeris Dacoromana, V, 1932.

[3] Vd. interesanta analiză a unor astfel de elemente unificatoare în arta lui Tolstoi, în cartea lui D. MERESCHKOVSKI, Tolstoi und Dostoiewski, tr. germ. I. Bd. 1919, pag. 147 urm.

[4] ALBERT THIBAUDET, La poésie de Stéphane Mallarmé, 2. ed. 1926, pag. 350.

[5] Cp. TH. LIPPS, Grundlegung der Ästhetik, I, 2. Aufl. 1914, pag. 53 urm.

[6] « Motivul inițial al simfoniei a V-a, scrie H. von der PFORDTEN (Beethoven, 1922, pag. 33) este un extract, o quintesență; întreaga lui bogăție ne devine limpede abia după ce simfonia s'a desfășurat în întregime ».

[7] J. FR. HERBART, Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie, 1813, ed. F. Meiner, pag. 157.

c) *Clarificarea*

[1] H. BERGSON, Le Rire, 15. ed., pag. 155.

[2] J. WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Altertums, 1763, 4. Kap. 2 St., Phaidon-Verlag, pag. 139 urm.

[3] CH. BAUDELAIRE, L'Oeuvre et la Vie de Delacroix, Variétés critiques, II, Crès., pag. 17—18.

[4] HERRING, Zur Lehre vom Lichtsinn, 1875.

[5] TH. A. MEYER, Das Stilgesetz der Poesie, 1901; M. DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906.

d) *Idealizarea*

[1] Teoria autoiluzionării conştiente a fost formulată de KONRAD LANGE, mai întâiu în mica scriere ocazională: Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, 1895, desvoltată apoi în: Das Wesen der Kunst, I—II, 1901, 2. Aufl. 1907. O expunere rezumativă a teoriilor sale a dat Lange în scrierea colectivă: Moderne Philosophie, hgb. von FRISCHEISEN-KÖHLER. Asupra răsunetului ideilor lui Lange, nu totdeauna favorabil, vd. notele lui P. MOOS, in Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, 1919, pag. 357 urm.

[2] Cf. A. de RIDDER et W. DEONNA, L'art en Grèce, 1924, pag. 116 urm.

4. TIPURILE ARTISTICE

a) *Sfântul, omul reprezentativ şi omul de rând*

[1] H. NOHL, Die Weltanschauungen der Malerei, 1908, retipărit în Stil und Weltanschauung, 1920, distinge de asemeni opere ale picturii care îşi plasează figurile deasupra liniei orizontului, la nivelul şi dedesubtul ei, punându-le în legătură cu concepţia despre lume a idealismului absolut, a panteismului şi naturalismului.

b) *Peisaj transcendent, peisaj imanent şi natură moartă*

[1] R. HAMANN, Der Impressionismus in Leben und Kunst, 1907, 2. Aufl. 1923, pag. 88. Asupra desvoltării conceptului naturii în arta europeană din Renaştere la impresionişti, vd. utile observaţii în FR. BURGER, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, 1917, 4. Aufl. pag. 19 urm.

[2] H. TAINE, Nouveaux Essais de critique et d'histoire, 13 ed., pag. 17.

c) *Eleatism şi heraclitism în artă*

[1] Cf. T. VIANU, Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu, în Arta şi Frumosul, pag. 175.

[2] H. WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 1915, 5. Aufl., pag. 138 urm.

[3] R. LEHMANN, Poetik, 1908, 2. Aufl. 1919, pag. 186 urm.

[4] O. WALZEL, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 1923, pag. 317.

[5] Cp. O. WALZEL, op. cit., pag. 314.

[6] G. SIMMEL, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, 2. Aufl. 1919, pag. 6.

[7] G. SIMMEL, op. cit., pag. 134.

[8] J. ORTEGA y GASSET, în Hommage à M. Proust, pag. 294.

d) *Viziunea plastică şi pitorească în artă*

[1] AD. HILDEBRAND, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 1893.

[2] H. WÖLFFLIN, op. cit., pag. 20 urm.

[3] H. WÖLFFLIN, op. cit., pag. 68.

[4] F. BRUNETIÈRE, L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX-e siècle, vol. II, pag. 180.

e) *Idealism şi realism*

[1] TH. RIBOT, L'Évolution des idées générales, 1897, Cp. şi H. DELACROIX, în Traité de Psychologie, publié par G. DUMAS, vol. II, 1924, pag. 135 urm. (cu bibliografie).

[2] H. SIEBECK, Goethe als Denker, 1905, pag. 48 urm.

[3] E. ZOLA, Le Roman expérimental, 1880, ed. 1902, pag. 308.

[4] W. JAMES, Le Pragmatisme, 1911, tr. fr., ed. 1918, pag. 29.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) *Stilul*

[1] L. BLAGA, Filosofia stilului, 1924, pag. 38.

[2] O. WALZEL, op. cit., pag. 317.

[3] FR. NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen, I, 1872.

b) *Artele şi clasificarea lor*

[1] IM. KANT, Kritik der Urteilskraft, 1790, § 51, ed. Reclam, pag 190.

[2] M. DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, pag. 308.

[3] P. VALÉRY (Eupalinos ou l'Architecte, 8. ed., pag. 195), crede chiar că poezia şi muzica pot intra ca elemente expresive în arhitectură, distingând edificii care *vorbesc* şi unele care *cântă*.

[4] K. W. F. SOLGER, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, 2 vol., 1815, neue Aufl., 1907.

[5] E. BOUTMY, Le Parthénon et le génie grec, 1870, ed. 1922, pag. 250.

c) *Genurile artistice*

[1] ALB. THIBAUDET, La Physiologie de la critique, 1930, pag. 185.

[2] FR. SCHLEGEL, Fragmente, 1797, Insel-Verlag, pag. 151.

[3] Acest proces este bine studiat de F. BRUNETIÈRE, Les Époques du théâtre français.

6. ETERONOMIA ARTEI

a) *Valoarea biologică şi sexuală a artei*

[1] Asupra acestei întregi discuţii, vd. T. VIANU, Arta şi jocul, în « Arta şi Frumosul », pag. 62 urm. Capitolul de faţă, consacrat eteronomiei artei, împrumută de altfel din acest volum câteva pasagii, referitoare la probleme cărora autorul n'a crezut că le poate da o nouă redactare mai bună.
[2] P. A. LASCARIS, L'Éducation esthétique de l'enfant, 1928, pag. 72.
[3] WALLACE, Le Darwinisme, tr. fr., 1891.
[4] K. GROOS, Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins, Beiträge zur Ästhetik, I, 1934.
[5] W. DEONNA, La femme et l'art, în Revue Internationale de Sociologie, 1928.
[6] Y. HIRN, Die Anfänge der Kunst, 1900, tr. germ., 1904.
[7] CH. LALO, La Beauté et l'instinct sexual, 1922, pag. 151.
[8] V. PARETO, Le mythe vertuïste et la littérature immorale, 1911.

Teoria psihanalitică a artei

[1] S. FREUD, Psychoanalitische Studien an Werken der Dichtung und Kunst, 1024.
[2] O. RANK, Der Künstler, 1907, 4. Aufl. 1925. Asupra curentului psihanalitic în estetică, vd. lucrarea cu bibliografie bogată a lui CH. BAUDOUIN, Psychanalyse de l'art, 1929.
[3] Vd. în această privinţă AL. HERZBERG, Zur Psychologie der Philosophie und Philosophen, 1926. Asupra lucrării lui Herzberg, vd. o lungă analiză critică în P. P. NEGULESCU, Geneza formelor culturii, 1934.
[4] S. FREUD, op. cit., pag. 6 urm.
[5] Vederi asemănătoare cu ale lui Freud întâlnim şi la unii scriitori desvoltaţi independent de cercul psihanalizei, d. p. la un critic literar ca ALB. THIBAUDET, care evidenţiază de asemeni în creaţia artistică, cele două motive psihanalitice, al « memoriei » şi al « posibilităţilor ». « A fi artist sau romancier, scrie Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minierului, care îngădue individului să purceadă dincolo de conştiinţa sa clară, pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei şi ale posibilităţilor lui. A scrie o autobiografie înseamnă a se limita la unitatea sa artificială; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman, înseamnă a se simţi în multiplicitatea sa profundă ». Aceste idei şi le însuşeşte şi H. MASSIS, Réflexions sur l'art du roman, 1927, pag. 31 urm.
[6] S. FREUD, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910, tr. fr., pag. 57 urm., şi 200 urm.
[7] S. FREUD, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905, 5. Aufl., pag. 74 urm.; Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905, 3. Aufl., pag. 118.
[8] E. von SYDOW, Primitive Kunst und Psychoanalyse, 1927, pag. 161 urm.

b) *Arta şi Munca*

[1] K. BÜCHER, Arbeit und Rhythmus, 1896.
[2] Y. HIRN, op. cit., pag. 247 urm.

[3] E. GROSSE, Les Débuts de l'art. tr. fr., pag. 97 urm.
[4] E. GROSSE, op. cit., pag. 151.
[5] H. KÜHN, Die Kunst der Primitiven.
[6] L. MÄRTEN, Wesen und Veränderung der Formen-Künste, 1924, pag. 83 urm.
[7] M. ICKOVICZ, La littérature à la lumière du matérialisme historique, Paris, 1929, pag. 91 urm.
[8] G. BRANDES, Hauptströmungen der Literatur des XIX. Jahrhunderts, III. Bd., Neubearbeitete Auflage, 1924, pag. 131.
[9] ANDRÉ MICHEL, Histoire de l'art, Tome II, Première Partie, 1906, pag. 127.
[10] HOURTICQ, La France, coll. « Ars Una », pag. 77—78.
[11] L. MÄRTEN, op. cit., pag. 54 urm.
[12] WERNER SOMBART, Kunstgewerbe und Kultur, 1908, pag. 44 urm.
[13] ED. ZILSEL, Die Entstehung des Geniebegriffes, 1926.

c) *Arta şi vieaţa socială*

[1] K. STUMPF, Tonpsychologie, 1883; R. WALLASCHEK, Die Anfänge der Tonkunst, 1904.
[2] J. COMBARIEU, La Musique, ses lois, son évolution, 1927, pag. 149 urm.
[3] ALAIN, Vingt leçons sur le beaux-arts, 1931, pag. 54.
[4] CH. LALO, L'Art et la vie sociale, 1921, pag. 209 urm.
[5] Y. HIRN, op. cit., pag. 258 urm.
[6] E. GROSSE, op. cit., pag. 173—174.
[7] E. GROSSE, op. cit., pag. 104.
[8] E. GROSSE, op. cit., pag. 151.
[9] Y. HIRN, op. cit., pag. 163 urm.
[10] ADRIEN MITHOUARD, Traité de L'Occident, 1904, pag. 2.
[11] H. TAINE, Philosophie de l'art., ed. Hachette, I, pag. 55.
[12] E. HENNEQUIN, La critique scientifique, 1888, pag. 106 urm.
[13] FR. NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, 1872.
[14] F. BALDENSPERGER, La littérature. Création. succès, durée, 1919, pag. 188.
[15] J. RUSKIN, La Couronne d'olivier sauvage, tr. fr., 2 ed., 1916, pag. 68 urm.
[16] PAUL ADAM, La littérature et la guerre, 1916.
[17] E. ZOLA, Le Roman expérimental, 1880, ed. nouv. 1902, pag. 375—376.
[18] P. LASSERRE, Le Romantisme français, 1908.

d) *Arta şi religia*

[1] S. REINACH, Cultes, Mythes et Religions, vol. I, 1905, pag. 126 urm.
[2] L. LÉVY-BRÜHL, Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, 1910, pag. 262 urm.
[3] E. DURKHEIM, Les formes élémentaires de la vie religieuse, 1912.
[4] HUBERT et MAUSS, Esquisse d'une théorie générale de la magie, în Année Sociologique, VII, 1904.

[5] J. COMBARIEU, La Musique et la Magie, 1909.
[6] R. FÜLÖP-MILLER, Macht und Geheimnis der Jesuiten, 1929, pag. 518 urm.
[7] E. SEILLIÈRE, Jean-Jacques Rousseau, 1921.
[8] Cp. R. HAYM, Die romantische Schule, 1870, IV. Aufl., 1920, pag. 514.
[9] Cf. ANTON SPRINGER, Handbuch der Kunstgeschichte, vol. V, Von 1800 bis zur Gegenwart, bearbeitet von M. Osborn, 7. Aufl., 1920, pag. 242 urm.
[10] Vd. în această privinţă ED. KRAKOVSKI, L'Esthétique de Plotin, 1929, pag. 105 urm.
[11] Cf. CH. LALO, L'Art et la Morale, 1922, pag. 14.
[12] M-ME de STAEL, De l'Allemagne, 1813, pag. 544; Cp. V. COUSIN, Du Vrai, du Beau et du Bien, 1853, ed., pag. 183.
[13] Asupra funcţiunilor religioase ale artei, vd. consideraţiile lui H. LUTZELER, Einführung in die Philosophie der Kunst, 1934 (in Die Philosophie, ihre Geschichte und ihre Systematik, hgb. von Th. Steinbüchel, Abt. 14, din punct de vedere catolic, cu bogată bibliografie). Arta pregăteşte, pentru Lützeler, vieaţa în spirit. Ea uneşte pe om, prin puterea lui creatoare, cu Dumnezeu. Deopotrivă cu religia, arta ridică trecătorul şi relativul către eternitate şi absolut. Universul reprezentat în artă este apoi evocat în noutatea începutului creaţiei. Prin imaginile artei poate deveni omul părtaş la starea paradisiacă.

e) *Autonomia, eteronomia şi pantonomia artei*

[1] Cp. J. COHN, Der Sinn der gegenwärtigen Kultur, 1914, pag. 145.
[2] H. BREMOND, La poésie pure, 1926; Prière et poésie, 1926.
[3] HANSLICK, Vom musikalisch Schönen, 1854.
[4] C. BOUGLÉ, L'Évolution des valeurs, 1922, pag. 246.
[5] J. COHN, op. cit., pag. 144 urm.

7. DIFERENŢIERILE SOCIALE ŞI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

[1] G. H. LUQUET, L'Art primitif, 1930, pag. 248.
[2] P. LASCARIS, op. cit., pag. 238—239.
[3] J. VINCHON, L'art et la folie, 1924, pag. 42.
[4] K. GROOS, Das Seelenleben des Kindes, 5. Aufl., 1921, pag. 149; Cp. FR. GIESE, Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen, 1914.
[5] M. VERWORN, Zur Psychologie der primitiven Kunst, 1908.
[6] P. SAINTYVES, Les Contes de Perrault, 1913.
[7] Cf. JEAN BRUNHES, Histoire de la nation française, vol. I.
[8] CH. LALO, L'Art et la vie sociale, 1921, pag. 144.
[9] M. GASTER, Literatura populară română, 1883, pag. 544 urm.

8. ARTA ŞI CIVILIZAŢIA MODERNĂ

[1] WERNER SOMBART, Kunstgewerbe und Kultur, 1908, pag. 89.
[2] Orientarea estetică a civilizaţiei contemporane o recunoaşte şi ADR. TILGHER (Le Travail dans les moeurs et dans les doctrines, tr. fr., 1931), deşi în genere procesul început din Renaştere în legătură cu rolul artei în civilizaţia noastră este înfăţişat de acest cercetător altfel decât de noi. Estetismul Renaşterii este pentru Tilgher adevărata cauză a decadenţei civilizaţiei italiene în secolul al XVI-lea. « Ceea ce a ucis civilizaţia burgheză italiană din veacurile XIV şi XV a fost spiritul Renaşterii, care învăţând pe om să admire, să guste, să contemple frumuseţea creaţiunii, a distrus în chip radical elanul care îndruma această civilizaţie să lucreze asupra lumii, s'o transforme şi s'o organizeze potrivit cu scopurile sale » (pg. 135). Pentru noi contemplaţia frumuseţii a însemnat însă tocmai o rechemare a spiritului către realităţile naturii, pe care el nu mai putea întârzia a le cunoaşte şi stăpâni. In tot cazul, continuă Tilgher, imanentismul Renaşterii, pentru care creaţiunea întreagă este străbătută de spiritul divin, este înlocuit în Protestantism cu o înţelegere a lumii ca o materie rebelă, oferită forţei creatoare a omului. Pe aceste baze, civilizaţia muncii s'a deplasat către Nordul Europei, în ţările protestante. Zilele noastre marchează însă pentru Tilgher un reviriment estetic. Cultul restaurat al corpului omenesc, ilustrat de sportul modern, dă un nou loc valorilor estetice în civilizaţia noastră, devenită prea seacă prin însăşi aplecarea ei excesivă asupra temelor muncii.

IV. STRUCTURA ŞI CREAŢIA ARTISTICĂ

1. STRUCTURA ARTISTICĂ

[1] Vd. pentru acelaşi mod de a prezenta succesiunea problemelor estetice, observaţiile lui E. UTITZ (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, vol. II, p. 165): « Ajungem la artist pornind dela artă. Căci sunt artişti, pentrucă există o artă. Şi dacă n'am şti în mod precis ce este « arta », cum am putea recunoaşte ce este « artistic » într'un om? ». In acelaşi fel observă H. DELACROIX (Psychologie de l'art, p. 153): « Arta ne face să înţelegem pe artist ».

a) *Artistul şi omul comun*

[1] C. LOMBROSO, Genio e follia, 1864, ed. IV 1882. De asemeni patografiile lui P. I. MÖBIUS, asupra lui Rouseau, Goethe, Schopenhauer şi Nietzche. Pentru aprecierea critică a lui Lombroso, vd. G. HIRTH, Physiologie de l'Art, tr. fr. 1892, pag. 193 urm.
[2] Dr. ALFRED ADLER, Über den nervösen Charakter, 2. Aufl. 1919, pag. 13. Vd. *id.*, Die Theorie der Organminderwertigkeit und ihre Bedeutung für Philosophie und Psychologie, 1908.
[3] G. SÉAILLES, Essai sur le génie dans l'art, IV ed. 1911, p. 3—4. Lucrarea lui Séailles reprezintă un moment al acelui *vitalism estetic* al cărui iniţiator modern a fost J. M. GUYAU.
[4] L. PRAT, Le Caractère empirique et la personne, 1906, p. 154.
[5] Asupra precocităţii în artă, vd. TH. RIBOT, Essai sur l'imagination créa-

trice, 1900, ed. 1914, p. 119 urm. Vd. şi P. I. MÖBIUS, Über Kunst und Künstler, 1901, pag. 62 urm., 67 urm.

[6] M. DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, p. 264.

b) *Insuşirile structurii artistice*

a) Intuitivitatea

[1] H. TAINE, De l'Intelligence, ed. Hachette, vol. I, pag. 124.

[2] BINET, Qu'est-ce qu'une émotion, qu'est-ce qu'un acte intellectuel, în Année psychologique, 1911, pag. 10 urm. cit. ap. G. DUMAS, Traité de psychologie, vol. I, 1923, pag. 510.

[3] H. DELACROIX, Les Souvenirs, în G. DUMAS, Traité de psychologie, vol. II, 1924, pag. 67.

[4] B. BOURDON, La perception, ibid., pag. 10—11, unde se găsesc şi exemplele următoare.

[5] M. BASHKIRTSEFF, Journal, 16 Oct. 1884, vol. II, pag. 590.

[6] E. DELACROIX, Journal, 20 Sept. 1854, vol. II, pag. 271.

[7] G. FLAUBERT, Correspondance, scrisoare către Alfred Le Poitevin, 1 Mai 1845, vol. I, pag. 80 (Charpentier).

[8] RAINER MARIA RILKE, Briefe an einen jungen Dichter, 1929, scrisoarea din 17 Februarie 1903, pag. 11 (Inselbücherei).

[9] E. FROMENTIN, Les Maîtres d'autrefois, pag. 102 (Nelson).

[10] W. DILTHEY, Das Erlebnis und die Dichtung, 1905, ed. 1922, pag. 203-204.

[11] K. MANSFIELD, Journal, tr. fr. 1933, pag. 139, 140, 141, 223, 226, 227, 233.

[12] L. ARRÉAT, Psychologie du peintre, 1892, pag. 51. Tot acolo şi citatul despre Gavarni, pag. 40.

[13] L. BLUM, Stendhal et le Beylisme, 1914, ed. nouv., pag. 22—23.

[14] L. ARRÉAT, Mémoire et imagination, 1894, deuxième ed. revue et augmentée, 1904, pag. 50.

[15] L. ARRÉAT, op. cit., pag. 48 urm.

[16] K. şi M. GROOS, Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers, in Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, V. Bd., 1910, pag. 545 urm.

β) Adâncimea psihică

[1] GOETHE, Zur Farbenlehre, 1796, in Sämtliche Werke, 38. Bd., pag. 184 (ed. Th. Knauer Nachf.).

[2] R. MÜLLER-FREIENFELS, Psychologie der Kunst, vol. II. 2. Aufl. 1923, pag. 28.

[3] J. VOLKELT, System der Ästhetik, vol. III, 1914, pag. 261.

[4] L. TOLSTOI, Journal intime, 7 Junie 1857, ed. Fasquelle, pag. 48.

[5] FR. NIETZSCHE, Scrisori către: Paul Deussen, 3 Januarie 1888; Malwida von Meysenburg, Iulie 1888; Peter Gast, 14 August 1881 în Lettres Choisies, Stock, 1931, pag. 271, 287, 177.

[6] R. WAGNER, Ma Vie, tr. fr. vol. I, pag. 49.

[7] G. de MAUPASSANT, Sur l'eau, 1888, Ollendorf, pag. 84.

[8] G. FLAUBERT, Correspondance, scrisoare către A. Le Poitevin, din 1846, vol. I, pag. 106.

[9] K. MANSFIELD, op. cit., pag. 49.

[10] CH. DU BOS, Extraits d'un journal, 1908—1928, pag. 82.

[11] R. MÜLLER-FREIENFELS, op. cit., vol. II, pag. 31.

[12] Cit. ap. G. MICHAUT, Anatole France, étude psychologique, 1913, pag. 104.

[13] Vd. A. THIBAUDET, Gustave Flaubert, 1922, pag. 93.

[14] Asupra deosebirei dintre « artist » şi « diletant » din acest punct de vedere, vd. E. LAT, Künstler und Diletant, in Zeitschrift für Ästhetik, v. 1910, pag. 592—593.

γ) Fantasia creatoare

[1] TH. RIBOT, Essai sur l'imagination créatrice, 1900, IV. ed. 1914, pag. 31 urm.

[2] W. WUNDT, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl. vol. III, pag. 518 urm.

[3] H. MAIER, Psychologie des emotionalen Denkens, 1908, pag. 102 urm. Tot acolo şi comentarea lui W. DILTHEY, Die Einbildungskraft des Dichters, în volumul omagial E. ZELLER, 1887. Asupra anticipării fantasiei creatoare în transformarea imaginilor prin reproducere, vd. şi consideraţiile lui Dilthey, în Das Erlebnis und die Dichtung: « După cum nu există imaginaţie care să nu rezide pe memorie, tot astfel nu există memorie care să nu conţină o latură a imaginaţiei. Amintirea este în acelaşi timp metamorfoză. Recunoaşterea acestui fapt face vizibilă conexitatea dintre fenomenele cele mai elementare ale vieţii noastre sufleteşti şi produsele cele mai înalte ale facultăţii noastre creatoare » (pag. 182).

[4] E. UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, vol. II, pag. 176 urm.

[5] GOETHE, Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von I. Purkinje, (1819), 1821, in Sämtliche Werke, 45. Bd. pag. 76. Asupra fenomenului viziunii interioare a fantasiei, vd. lucrarea marelui fisiologist JOHANNES MÜLLER: Über die phantastichen Gesichtserscheinungen, 1826. J. Müller, care este descoperitorul energiei specifice a simţurilor, adică a facultăţii acestora de a reacţiona cu senzaţii de aceeaşi calitate oricare ar fi natura agentului extern care lucrează asupra lor, vedea în fenomenul viziunii interioare un argument în favoarea concepţiei sale. De-atunci, viziunea interioară studiată în cazul eclesiastului englez George Henslow, a preocupat şi pe FR. GALTON, Inquiries into human faculty and its development, 1883.

[6] E. DELACROIX, Journal, 13 juillet, 1855, vol. II, pag. 353.

[7] G. DUHAMEL, Remarques sur les mémoires imaginaires, 1934, pag. 42—43.

[8] G. FLAUBERT, Correspondance, 1852, vol. II, pag. 127—128.

[9] A. GIDE, Journal des faux monnayeurs, 15 Nov. 1923.

[10] J. VOLKELT, op. cit., vol. III, pag. 73 urm.

δ) Puterea expresivă

[1] TH. RIBOT, op. cit., pag. 8.

[2] R. de GOURMONT, Esthétique de la langue française, 1899, 8 ed., pag. 310. 307—308.

[3] H. DELACROIX, Le Langage et la pensée, 2. ed. 1930, pag. 414.
[4] F. BRUNOT, La pensée et la langue, 1922, pag. 17 urm.
[5] H. DELACROIX, op. cit., pag. 393.
[6] Asupra limbagiului afectiv, vd. mai întâi CH. BALLY, Traité de stylistique française, 2 vol. 1909, 2 ed. 1919—1921 şi lucrarea mai veche, Précis de stylistique, 1905. Apoi F. BRUNOT, op. cit., pag. 541 urm., H. DELACROIX, op. cit., pag. 396 urm.; J. VENDRYES, Le langage. Introduction linguistique à l'histoire, pag. 165 urm.
[7] P. CLAUDEL, Réflexions et propositions sur le vers français, in Positions et propositions, vol. I, 1928, pag. 58 urm.
[8] CH. DU BOS, op. cit., pag. 283.
[9] E. ZOLA, Les romanciers naturalistes, pag. 215.
[10] E. et J. de GONCOURT, op. cit., vol. I, pag. 14.
[11] A. THIBAUDET, La poésie de Stephane Mallarmé, 2 ed. 1926, pag. 218—219. Citatul din MALLARMÉ aparţine operei la Musique et les Lettres, pag. 42.
[12] L. ARRÉAT, Mémoire et imagination, 2 ed. 1904, pag. 102.
[13] CH. RENOUVIER, Victor Hugo le poète, 8 ed. 1926, pag. 88—89.

c) *Geniu şi talent*

[1] J. SEGOND, Le problème du génie, 1930, pag. 49, 58. Aceeaşi deosebire graduală între *geniu* şi *talent*, stabileşte şi J. VOLKELT, op. cit., vol III, pag. 271.
[2] IM. KANT, Kritik der Urteilskraft, 1790, I. Th. § 47 ed. Reclam, pag. 175. Calificarea de geniu o rezervă exclusiv artiştilor şi ARTHUR SCHOPENHAUER (Die Welt als Wille und Vorstellung, vol. I, § 36; vol. II, cap. XXXI), singurele inteligenţe care cunosc prin intuiţie directă ideile platoniciene. Limitarea lui Kant, o critică V. BASCH (Essai critique sur l'esthétique de Kant, 2 ed. 1927), care arată că şi oamenii de ştiinţă lucrează prin spontaneitate genială. Apoi, artiştii de geniu sunt şi gânditori profunzi. « Ştim prea bine, scrie Basch, că toate operele care au ştiut să fixeze în chip definitiv sufragiul oamenilor valorează nu numai prin impetuozitatea inspiraţiei, dar şi prin bogăţia şi adâncimea ideilor » (pag. 476). Pentru extinderea noţiunii de geniu la creatorii ştiinţifici, religioşi, morali şi tehnici pledează şi J. SEGOND, op. cit., pag. 20 urm.
[3] Citatul din SHAFTESBURY, aparţinând operei « *Soliloqui* », ap. W. FOLKIERSKI, Entre le classicisme et le romantisme, 1925, pag. 105. Asupra desvoltării concepţiei prometeiane a geniului, vd. şi O. WALZEL, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe (in Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 1910), apoi Gehalt und Gestalt, 1923, pag. 160 urm.

2. CREAŢIA ARTISTICĂ

a) *Pregătirea operei*

[1] A. J. WESTERMAN HOLSTIJN, Die psychologische Entwicklung Vincent van Goghs, in « Imago », Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, X, 1924, 4, pag. 416. Asupra complexului infantil, vaste aplicaţii în monografia d-nei MARIA BONAPARTE, Edgard Poë. 2 vol., 1934.

[2] R. M. RILKE, Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, tr. fr. 1927, pag. 25.
[3] G. FLAUBERT, Correspondance, 15 August 1846, vol. I, pag. 128.
[4] L. BLUM, op. cit., pag. 35—36.
[5] R. WAGNER, Ma vie, tr. fr., vol. I, pag. 271 urm.
[6] FR. GUNDOLF, Goethe, 1922 pag. 27. Distincţia lui Gundolf între « Urerlebnisse » şi « Bildungserlebnisse » aminteşte pe aceea a lui W. Scherer, care îşi propunea să studieze un autor sub întreitul raport al « celor trăite » şi « celor învăţate », la care adăuga şi pe « cele moştenite »: *Erlebtes, Erlerntes* şi *Ererbtes*. Vd. W. SCHERER, Geschichte der deutschen Literatur, ed. nouă la Th. Knauer. Cp. WERNER MARHOLZ, Literargeschichte und Literarwissenschaft, ed. 2-a revăzută de Fr. Schultz, în Kröners Taschenausgabe, pag. 13.
[7] B. BERENSON, Die mittelitalienischen Maler der Renaissance, tr. germ., 1925, pag. 185.

b) *Inspiraţia*

[1] P. VALÉRY, Variété I, 1924, pag. 176.
[2] L. TOLSTOI, Journal intime, 23 Januarie 1863, vol. II, pag. 168.
[3] P. VALÉRY, Rhumbs, 1933, pag. 21—22.
[4] Cf. I. REICKE, Das Dichten in psychologischer Betrachtung, in Zeitschrift f. Ästh., X, 1915, pag. 316.
[5] R. WAGNER, op. cit., vol. III, pag. 83.
[6] GOETHE, Gespräche mit Eckermann, Reclam, vol. III, pag. 211.
[7] R. M. RILKE, Briefe an einen jungen Dichter, pag. 12.
[8] FR. NIETZSCHE, Ecce homo, 1888.
[9] Intr'o comunicare făcută la Societatea franceză de filosofie, VALÉRY a recunoscut existenţa unui moment fulgurant, în timpul creaţiei, când spiritul poetului resimte că « există forme cu desăvârşire noui pe care este sigur că le-ar putea stăpâni printr'o anumită muncă ». Această stare, apropiată de ceea ce am numit inspiraţie, nu se ştie însă dacă se însoţeşte cu un anumit entusiasm. Vd. La Création artistique, în Bulletin de la Soc. de phil. 28-e Année, No. 1 (pag. 16 urm.), împreună cu obiecţiile care i s'au adus lui Valéry, în timpul unei substanţiale desbateri.
[10] GOETHE, Dichtung und Wahrheit, III. Teil, Verlag Knauer, vol. VI, pag. 294—295.

c) *Invenţia*

[1] ED. et J. de GONCOURT, Journal, I, pag. 366.
[2] GOETHE und SCHILLER, Briefwechsel, Reclam, vol. I, 18 Martie 1796.
[3] TH. RIBOT, Essai sur l'imagination créatrice, pag. 132 urm.
[4] FR. PAULHAN, Psychologie de l'invention, 4-e ed. 1914, pag. 79 urm. Vd. şi desvoltarea comparaţiei dintre evoluţia germenului viu şi a operei de artă, pag. 87 urm.
[5] A. BINET et J. PASSY, Etudes de psychologie sur les auteurs dramatiques, in Année psychologique, I, pag. 64—65, cit. ap. PAULHAN, op. cit., pag. 53 urm.
[6] ED. POE, La philosophie de la composition, in Trois Manifestes, tr. fr. R. Lalou, pag. 57.

[7] J. et J. THARAUD, Mes années chez Barrès, 1928, pag. 106 urm.
[8] R. WAGNER, Ma Vie, tr. fr., vol. II, pag. 259—260.
[9] R. WAGNER, op. cit., vol. III, pag. 103.

d) *Execuția*

[1] Vd. pentru interpretarea unei opere din această categorie, studiul meu despre ION BARBU, ed. « Cultura Națională », 1935.
[2] A. GIDE, Journal des faux monnayeurs, 7 Dec. 1919.
[3] P. VALÉRY, Littérature, 1930, pag. 46—47. Cp. și observațiile asemănătoare în « La création artistique ». « Hotărîrea care impune un termen operei, nu poate fi decât exterioară și străină operei însăși. Durata, dimensiunile prevăzute, timpul încuviințat pentru a sfârși lucrarea, plictiseala, oboseala sau *suficiența* autorului, iată ceea ce îi intimează ordinul de a-și întrerupe efortul. In realitate, terminarea unei opere nu este decât o abandonare, o oprire pe care n'o putem socoti decât *întâmplătoare*, într'o evoluție care s'ar fi putut prelungi » (pag. 9).
[4] P. VALÉRY, vd. sup.
[5] P. VALÉRY, Cahier B. 1910, 1930, pag. 34.
[6] P. VALÉRY, Littérature, pag. 36—37.

e) *Elemente raționale și iraționale în procesul creației*

[1] P. VALÉRY, Littérature, pag. 30.
[2] J. VOLKELT, System der Ästhetik, vol. III, 1914, pag. 182 urm. 196 urm.
[3] J. VOLKELT, op. cit., pag. 188—189.
[4] J. VOLKELT, op. cit., pag. 200. Asupra dosajului între elementele raționale și iraționale în creație vd. și studiul lui J. K. KREIBIG, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens, in Zeitschrift f. Ästh., IV, 1909, pag. 532 urm.

3. TIPURI DE CREAȚIE ȘI TIPURI DE CREATORI

[1] JULES RENARD, Journal, vol. I, 1887—1896, pag. 228.
[2] CH. BAUDELAIRE, Le peintre de la vie moderne, Variétés critiques, II, pag. 45.
[3] NOVALIS, Fragmente, în Sämtliche Werke, hgb. v. E. Kamnitzer, vol. IV, Nr. 1778, pag. 171.
[4] H. FOCILLON, Esthétique des visionnaires, în Journal de Psychologie, XXIII-e Année, 1926, pag. 275 urm.
[5] JEAN-PAUL'S Werke, 7. Teil, Vorschule der Ästhetik, hgb. v. Ed. Berend, pag. 49.
[6] FR. SCHILLER, Über die ästhetischen Erziehungen des Menschen, 1794, 22. Brief, în Philosophische Schriften und Dichtungen, Deutsche Bibliothek, pag. 163: « Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt ».
[7] G. FLAUBERT, Correspondance, Fevr. 1852, II, pag. 77, 175.

[8] JEAN-PAUL, op. cit., § 12, pag. 59. Asupra desvoltării problemei tipurilor de creatori, vd. Dualismul Artei, 1925 în special analiza contribuției lui R. MÜLLER-FREIENFELS, care distinge între artiști *expresivi* și *plasticizatori* (Ausdrucks-und Gestaltungskünstler, cf. Psychologie der Kunst, vol. II, pag. 100 urm.) Cp. și deosebirea asemănătoare între artiștii de tip *intravertit* și *extravertit* la C. G. JUNG, La Psychologie analytique dans ses rapports avec l'Oeuvre poétique, 1922, în volumul Essais de psychologie analytique, 1931, pag. 115 urm.

4. ETERONOMIA CREAȚIEI ARTISTICE

a) *Motivele eteronomice ale creației*

[1] K. MANSFIELD, Journal, pag. 113.
[2] GOETHE, Dichtung und Wahrheit, III. Teil, Knauer, vol. VI, pag. 294—295.
[3] Asupra raportului dintre operă și artist, vd. E. UTITZ, Der Künstler. Vier Vorträge, 1925, pag. 56 urm., care distinge trei raporturi posibile de acest fel: 1) Opera ca mijloc de exercitare a puterilor artistice; 2) Artistul intră în opera sa, deși ea nu alcătuește o expresie subiectivă a lui; 3) Artistul se exprimă prin opera lui.
[4] FR. NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches, I. Bd. § 170, Werke, Verlag C. G. Naumann, II. Bd. pag. 176—177.

b) *Artistul și vieața*

[1] A. GIDE, Si le grain ne meurt, 1928, pag. 135—136.
[2] J. WASSERMANN, Mein Weg als Deutscher und Jude, 1912.
[3] G. FLAUBERT, Correspondance, 24 Junie 1837, I, pag. 16.
[4] JULES de GONCOURT, Journal, 15 Julie 1857.
[5] GUY de MAUPASSANT, Sur l'eau, 1888, Ollendorf, pag. 108—111.
[6] THOMAS MANN, Tonio Kröger, în Novellen, S. Fischer, pag. 598.
[7] G. FLAUBERT, Correspondance, 1853, II, pag. 286, 24 Junie 1837, I, pag. 16.
[8] PAUL LOUIS, Journal intime, 1882—1891, 1929, pag. 272—273.
[9] TH. MANN, Bürgerlichkeit, in Betrachtungen eines Unpolitischen, 1922, pag. 78.

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

[1] J. VOLKELT, Das ästhetische Bewusstsein, 1920, pag. 221. Vd. asupra atitudinei estetice și E. UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I, pag. 87 urm., apoi R. ODEBRECHT. Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie, I, 1927, pag. 32 urm.
[2] R. MÜLLER-FREINFELS, Psychologie der Kunst, I, pag. 194 urm.
[3] PLOTIN, Enneade, I, 6, 9, ed. E. Bréhier, Col. « Les belles lettres », pag. 160.
[4] Intr'un fel asemănător înfățișează ADR. TILGHER experiența artistică, drept vieața care se iubește pe sine, « amor vitae » (cp. Estetica, 1931—IX, pag. 34 urm.).

3. PRIMA IMPRESIE ŞI DESFĂŞURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

[1] P. SOURIAU, La Suggestion dans l'art. 2-e ed. revue 1909, p. 6, vd. şi urm.
[2] CH. LÉVEQUE, La Science du beau, t. I, pag. 105, cit. ap. P. SOURIAU, op. cit., pag. 5.
[3] M. DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, pag. 156.
[4] EMMA VON RITOOK, Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation, in Zeitschrift für Ästhetik, 1910, pag. 356 urm. şi 512 urm.
[5] M. DESSOIR, Über das Beschreiben von Bildern, in Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft, 1929, pag. 172 urm.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) *Elementele extraestetice*

[1] ROBERT VISCHER, Über das optische Formgefühl, 1872, republicat în Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem, 1927, pag. 11 urm.
[2] L. DAURIAC, Essai sur l'esprit musical, 1904, pag. 228 urm.
[3] K. GROOS, Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern, in Zeitschrift für Ästhetik, IV, 1909, pag. 172. Antecedentele istorice ale teoriei sale le studiază GROOS în articolul: Das « innere Miterleben » in der älteren Ästhetik », in Annalen der Philosophie, III, pag. 400 urm.
[4] J. VOLKELT, System der Ästhetik, I, 1906, pag. 93.
[5] TH. LIPPS, Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst, II, Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, 1920, pag. 432. Limitări ale teoriei organice, în discuţie cu K. Groos, face şi VERNON LEE, Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben, in Zeitschrift für Ästh., V, 1910, pag. 145 urm.
[6] G. TH. FECHNER, Vorschule der Ästhetik, 1876, I, cap. IX, vd. fragmentul tradus în T. VIANU, Istoria Esteticei în texte alese, 1934, pag. 126.
[7] PAUL STERN, Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik, 1898, pag. 38. Obiecţiile lui VOLKELT, criticate aci, sunt cuprinse de lucrarea: Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, 1876.
[8] J. VOLKELT, op. cit., I, pag. 156 urm.

b) *Elementele estetice*

[1] M. GEIGER, Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben, în volumul Zugänge zur Ästhetik, 1928, pag. 15.
[2] Vd. mai sus nota 13 despre H. LÜTZELER.
[3] In această privinţă, o mărturie interesantă în OCTAVIAN GOGA, Fragmente Auto-biografice (Institutul de istorie literară şi folclor, 14, cu o introducere de D. CARACOSTEA): « Atmosfera de mesianism, scormonirea durerilor, tendinţa aceea de mister care planează peste capul chinuitului scriitor rus, în Raskolnikoff, şi-au înfipt ghiarele în sufletul meu, din primul moment şi mi-au dat o adevărată sguduire de nervi, care m'a ţinut aproape un an de zile » (pag. 33).

c) *Izvoarele plăcerii în artă*

[1] Asupra « farmecului dureros », vd. T. VIANU, Poesia lui Eminescu, 1930, pag. 65 urm.
[2] Vd. în această privinţă şi E. UTITZ, Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten, in Zeitschrift für Ästh., V, 1910, pag. 481 urm. în sp., pag. 494.

5. APRECIEREA OPEREI DE ARTĂ

a) *Gustul*

[1] Cp. IM. KANT, Kritik der Urteilskraft, §§ 55 urm., ed. Reclam, pag. 211 urm.
[2] Consideraţiile lui TH. REID, sunt cuprinse în al VIII-lea Essay din On the intellectual powers of man, 1785, de unde au fost reproduse în traducere prescurtată de WALTER FRANZ, in Zeitschrift für Ästh., I, pag. 322 urm.
[3] Vd. T. VIANU, Inceputurile iraţionalismului modern, în Revista de filosofie, XIX, 1934, 4, pag. 329 urm., reprodus în studii de Filosofie şi Estetică, 1939, unde am încercat a stabili momentul în care apare doctrina gustului.
[4] LA ROCHEFOUCAULD, Réflexions diverses, X, Du Gout, în vol. Maximes, ed. Larousse, pag. 146.
[5] MONTESQUIEU, art. Goût în Enciclopedia franceză din 1750. Citez din Oeuvres mêlées et posthumes de Montesquieu, ed. Firmin Didot, 1833, vol. I, pag. 146.
[6] CROUSAZ, Traité du beau, 1715, pag. 68, cit. ap. A. BAEUMLER, Kants Kritik der Urteilskraft, 1923, pag. 48.
[7] TH. REID, op. cit., pag. 327.

b) *Judecăţile artistice*

[1] FR. PAULHAN, Les transformations sociales des sentiments, 1920.
[2] Cp. K. GROOS, Der ästhetische Genuss, pag. 130 urm.; J. VOLKELT, System der Ästhetik, I, pag. 158 urm.
[3] O critică a judecăţilor comprehensive, pe care le prezintă ca judecăţi iluzorii, în H. MAIER, Psychologie des emotionalen Denkens, 1908, pag. 487 urm.
[4] GOETHE, Gespräche mit Eckermann, ed. Reclam, vol. III, pag. 93.
[5] E. UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, vol. II, pag. 7.
[6] H. TAINE, Balzac, in Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire, ed. Hachette, pag. 78.
[7] TITU MAIORESCU, Comediile d-lui Caragiale, în Critice, vol. III, pag. 44.

c) *Criteriile ierarhizării artistice*

[1] G. GENTILE, L'esprit, acte pur, tr. fr. 1925, pag. 202.
[2] H. WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, 5. Aufl., 1921 pag 34 urm.
[3] R. MÜLLER-FREIENFELS, Psychologie der Kunst, vol. II, 1923, pag. 284, Cp. întregul capitol asupra « criteriilor valorificării obiective ».

[4] Asupra lui Tiepolo, vd. observațiile lui B. BERENSON, Die venezianischen Maler der Renaissance, 1894, tr. germ. 1925, pag. 120: « Marile scene pe care Tiepolo le pictează, se deosebesc de acelea ale predecesorilor săi, nu atât prin virtuozitatea lor tehnică mai mică, ci prin lipsa acelei simplități și onestități, care erau totdeauna prezente la un Paolo Veronese ».

[5] M. GEIGER, Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst, in Zugänge zur Ästhetik, 1928, pag. 43 urm.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

[1] H. SPITZER, Apollinische und dionysische Kunst, in Zeitschrift für Ästhetik, I, 1906, pag. 71. Asupra desvoltării problemei, vd. T. VIANU, Dualismul Artei, 1925.

[2] AL. ODOBESCU, Pseudo-Kyneghetikos, ed. Al. Busuioceanu, pag. 121—12.

[3] M. BARRÈS, Du Sang, de la Volupté et de la Mort, Plon, pag. 257—258.

[4] Trebue să adăugăm că ODOBESCU nu rămâne totdeauna la « concentrarea internă ». Descrieri obiectiviste ale operelor de artă, în care relevă mai cu seamă valorile de expresie, sunt numeroase în Pseudo-Kyneghetikos. Vd. d. p. frumoasele pagini consacrate Dianei din colecțiile Luvrului, Dianei de Goujon și Sft. Hubert de Dürer, în op. cit., pag. 51 urm.

[5] R. MÜLLER-FREIENFELS, Psychologie der Kunst, vol. I, pag. 66 urm.

[6] P. BOURGET, Sensations d'Italie, pag. 39 urm.

[7] B. BERENSON, Die Mittelitalienischen Maler, tr. germ., pag. 147 urm.

[8] R. ZIMMERMANN, Ästhetik als Formwissenschaft, 1865, pag. 21.

9. CATEGORIILE ESTETICE

[1] Vechiul tratat despre Sublim, al unui autor grec necunoscut, a fost de curând tradus în românește și însoțit de considerații asupra autorului tratatului de d-l C. BALMUȘ, în ed. « Adevărul », 1935. Asupra importanței lui în formația doctrinei clasice franceze, pentru care mijlocise comentariile lui BOILEAU, vd. H. v. STEIN, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Pentru desvoltarea problemei, izvoarele capitale sunt: E. BURKE, Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, 1756; M. MENDELSSOHN, Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften, 1761; V. KANT, Kritik der Urteilskraft, §§ 23—29; FR. SCHILLER, Über das Erhabene, etc.

[2] FR. SCHLEGEL, Über das Studium der griechischen Poesie, 1797, in Fr. Schl.'s Jugendschriften, ed. I. Minor, I, 85 urm.; V. HUGO, Préface de Cromwel, 1827.

[3] K. ROSENKRANZ, Ästhetik des Hässlichen, 1853.

[4] Vd. în același sens R. HAMANN, Ästhetik, ed. 2-a, 1919, pag. 102 urm.

[5] J. VOLKELT, System der Ästhetik, vol. II, pag. 181 urm.

[6] Cp. asupra teoriilor despre tragic lucrarea capitală a lui J. VOLKELT Ästhetik des Tragischen, 1896, 3. Aufl. extinsă în 1917 cuprinzând o bogată bibliografie a problemei.

[7] Tezele principale în teoria comicului sunt bine sistematizate, în G. DUMAS, Traité de Psychologie, vol. I, pag. 691 urm. O temeinică valorificare critică a contribuțiilor psihologice mai noui în TH. LIPPS, Komik und Humor. Asupra humorului, vd. și lucrarea lui H. HÖFFDING, Humor als Lebensgefühl.

[8] Cp. K. ROSENKRANZ, op. cit., pag. 36 urm. Asupra întregei problematice a urîtului în idealism, vd. E. v. HARTMANN, Die deutsche Ästhetik seit Kant, pag. 363 urm. Vd. și contribuția mai nouă a EMMEI V. RITTOOK, Das Hässliche in der Kunst, Ztschr. f. Ästh, XI. Bd. 1916, pag. 4 urm.

[9] Asupra crizei moderne a tragicului, cu referire la Pirandello, vd. ADR. TILGHER, Saggi sul teatro moderno contemporaneo, ed. III, accresciuta, 1929

[10] Cp. FR. NIETZCHE, Der Fall Wagner, 1888.

[11] PLOTIN, Enneade, VI, 7, 22 Cp. interesantele considerații ale lui H. BERGSON, Les données immédiates de la conscience, 1888, 20-e. ed. 1921, pag. 9 urm. Asupra problemei grațiosului, vd. bogata monografie cu multe vederi originale a lui R. BAYER, L'Ésthétique de la grâce, 1934.

[12] FR. SCHILLER, Über Anmut und Würde.

INDICE DE NUME

INDICE DE NUME

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

TABLA DE MATERII

PARTEA IV

STRUCTURA ŞI CREAŢIA ARTISTICĂ

PARTEA V

RECEPTAREA OPERII DE ARTĂ

MONITORUL OFICIAL ŞI
IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAŢIONALĂ
BUCUREŞTI — 1939